陈丹青《局部》

（全三册）



VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

陌生的经验

陈丹青视频讲稿



第一季

局部

陈丹青 著

2015.6—2015.9

［看理想］

北京日报出版社

局部

LOCAL
PERSPECTIVE

陌生的经验

系列视频节目讲稿

陈丹青 著

北京日报出版社

imaginist

想象另一种可能

理
想
国
imaginist

图书在版编目（**CIP**）数据

局部. 陌生的经验/陈丹青著. -- 北京：北京日报出版社，2020.12
ISBN 978-7-5477-3831-3

Ⅰ. ①局… Ⅱ. ①陈… Ⅲ. ①艺术-鉴赏-世界 Ⅳ. ①J051

中国版本图书馆CIP数据核字（2020）第170002号

责任编辑：许庆元
特邀编辑：马步匀　贾宁宁
装帧设计：马志方
内文制作：陈基胜

出版发行：北京日报出版社
地　　址：北京市东城区东单三条8-16号东方广场东配楼四层
邮　　编：100005
电　　话：发行部：（010）65255876
　　　　　总编室：（010）65252135
印　　刷：山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司
经　　销：各地新华书店
版　　次：2020年12月第1版

2020年12月第1次印刷
开　　本：710毫米×960毫米　1/16
印　　张：23.5
字　　数：310千字
定　　价：138.00元

版权所有，侵权必究，未经许可，不得转载

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换

目　录

序一 史航

序二：情热 李静

千里江山图

死亡的胜利

人民的胜利

初习的作品

巴黎的青年

谁养艺术家

绘画的放纵

非正式魅力

瓦拉东母子

民国女画家

徐扬的功德

讯息与景别

俄罗斯冤案

圣马可修道院

巨人的战役

杜尚的决定

走，去看陈丹青 韦羲

局部的远意 青原

陌生的经验（代后记） 陈丹青

谢谢《局部》摄制团队
特别感谢小导演谢梦茜

序一

史航

如果有个视频节目叫《局部》，一期一期传着，播着，图的是什么呢？

应该不是为了拼图，拼出一个什么整体。

整体往往是幻觉。

我们手捧艺术史或文学史，不过是手捧著者给那段历史起好的绰号，不过是面对着微缩景观里的七大奇迹，胡萝卜雕出来的万里长城。

整体，往往不如局部可以信任。

局部，就是一堆漂流瓶，装着当事人的一得一见一赞一叹，被他陆续丢到海里。他相信海不仅仅是海，海里有船，船上有人，海那边，也有人。有人会捞起瓶子看看，或心许，或诧异，那一瞬所感知的亲切或陌生，就对得起那个局部了。

因为，亲切或陌生，都不是麻木。

丹青兄最近就做了这样一件事情，一件让人没法麻木的事情。

《局部》十六期，我来回看过几遍。有好几期，我故意把画面关到

最小，或是闭上眼睛，总之让视频变了音频。我就是想让自己的想象力，贫乏得只知横平竖直、不察姹紫嫣红的想象力，先往前面跑一跑。

丹青说到布法马可的《死亡的胜利》，说到苏珊娜·瓦拉东笔下的男裸体女裸体——那到底会是怎样？

睁眼就可见正确答案，那么，容我先闭上眼睛，胡乱想想看。没见过骆驼，最多只能想象到马背肿，但，多想象了几种马背，见到骆驼就更敏感吧。

生于今世，麻木最易，敏感最难。

海量信息冲刷一切，世界前所未有地透明，守着搜索引擎，想不当钱锺书陈寅恪也难。给我十秒，什么都查得到。然而查到也就是查到了，哪有什么惊喜可言，铭记更是奢谈。下次再用再查，永远可以探囊取物，也永远两手空空。

若是不甘心这样，就跟丹青去他的那些审美现场吧。

《大卫》作为雕塑，你见过各种尺寸的图片了，你也记得他有五米高，然而，你翻画册时，不容易绕到他的背后，看人家屁股。这就是在现场能享的福利。

委拉斯开兹将近60岁才当上宫中总管，所以画《宫娥》要把穿正装的自己画进去，尤其要把腰间那一大串钥匙画进去。王宫的钥匙。

戈佐里也要把自己画进去，自己还竖着四根手指，因为他那时接活儿的价位是400弗罗林了，这很值得记载下来，炫于同行，传于子孙。

再读艺术史，再看到这些艺术家被标签化，我们仍只能袖手旁观吗？想想那一串钥匙，那四根手指，感受已不一样，这又是种福利，好像我们是人家的小学同学或乡邻街坊了。

卡帕齐奥喜欢画全景，他的全景画是给自己走神用的，时不时从近处看客的肩膀看过去。他看到远处有人闲逛，或者有狮子在闲逛，而人们在奔跑逃命。反正，卡帕齐奥“他顾不到跟我们啰唆，他就顾自己在那儿东张西望”。

巴齐耶，少壮从军的巴齐耶，第一场战役就送命的巴齐耶，丹青也不说自己有多怜惜，只在感慨他已有成就之后，闲闲说一句："他要是活到七八十岁，我们今天看到的这些画，全部算早期作品。"

凡·高是个憨人。搞文学弄音乐，似乎不能是憨人。画画的，可以是个憨人，一笔一笔地憨下去。"憨人画憨人，穷人画穷人。"

早期印象派这帮家伙，"我们就是画我们的日子，画我们的上午，画我们的下午，画我们的快乐"，"这是这帮乌合之众的集体记忆"。

其实，画家们游走于千载之间，永远是乌合之众，我们羡慕的也就是这个。他们彼此赞叹，但永远没法合流，只能是隔水相呼。这样才好。

有时合群，有时独处，孤单而又孤单得不甚长久的人是多么幸福啊。

《局部》提到的，不仅有好作品，更有好时光，大家在巴黎玩耍，在比萨玩耍，也在上海，时光像个猴皮筋，被他们抻得很长。

十六期《局部》，我强迫症一般地反复排行，最后确认，最喜欢最后一期《杜尚的决定》。

罗兰·巴特在《写作的零度》中说："文学已经不受保护了，所以现在是走向文学的时候。"

丹青说："我来改一改：绘画已经不再光荣，所以现在是闲聊绘画的时候——包括闲聊杜尚不画画。"

晚年的杜尚，跟人家说："你又不欠社会一幅画。"

这话真是铿锵。谁知老卧江湖上，犹枕当年虎骷髅。就这样的感觉。

陈丹青，他欠不欠这世界一本书呢，一本讲艺术和艺术家的书？

也许他是欠自己一本，这书出版了，可以扔回到从前某一刻，扔给刚刚学画的陈姓少年。

丹青讲到凡·高那幅未完成的小画，那个没有面目的海边少年，讲

到刘小东见了这画的复制品，表情非常痛苦，最后说一句：“我操！画得太好了！”

那痛苦的样子，想来想去都是很有意思的。永远不忘初心，永远受着刺激，多好。

香港导演刘浩良回忆过他的射箭师父的教诲：“你不是要把箭射进红心！你要想象，箭原来就插在红心中，你把箭从箭靶拉到你的弓上，现在你要做的，只是放手，让它回到红心上。”

这是我读到的对于初心的最好形容。

丹青说：“当我凝视哪幅画，心里狂喜，爱极了，有时会对此前酷爱的画家发生歉意，好像背叛了他。”是的，一期期《局部》看下来，就像目睹他的背叛史。

这背叛甚至是浑浑噩噩发生的，比如对杜尚。

他说：“我从未弄懂我喜欢的艺术家，更何况杜尚。”

我觉得，这是一种很幸福的茫然。就像人间犹有未读书，就像你始终不敢说看懂了爱人的眼神。

肯定有人会介意丹青的语气，他经常是情不自禁地赞叹，觉得这回我讲的这家伙，怎么这么好。

我也这样。我们都是习惯为好的东西高兴的人。换个角度来说，就是一惊一乍，就是眼皮子蛮浅的。

网友“法兰克1018”说最喜欢《民国女画家》那期：“为什么喜欢？用他（陈丹青）自己的话说就是恳切。男性谈女性艺术家要谈得恳切，不容易。中国男人谈女性要谈得恳切，简直绝无仅有。”

丹青讲这些自己在乎的事情，就是这样又老练又恳切，又激烈又怅惘，就像个不能自持的钟摆，在那些好画好景好模样之间荡来荡去。

念小学时开运动会，经常要举牌子，每个同学的牌子是不一样的，若是一起好好举起，就是“振兴中华”或“增强体质”这样的标语了。也想过，要是我和同学串通，故意不举起来，或举得歪歪斜斜，那几个字是

不是就呈现不了。估计是，但我从没敢尝试过，不敢这样挖一个堂堂集体活动的墙脚。

丹青这本书，就是从局部下手，挖着少有人挖的墙脚，让墙不再是墙，我乐观其成。

我从中收获了太多的次要信息，而次要信息的获得，就是审美的主动，就是一种解放。

艺术史文学史往往是比较势利眼的。我们言必称莎士比亚，不一定会关心同时代的马洛或福德，我们册封达·芬奇，不一定在乎他的前辈师长是谁。

我们尊崇一流，忽略二流，最终恰好是困居三流，因为，经由二流去一流的路，断了。

每个时代人们都只记得冠亚季军，以为凭借他们三位就能概括这个时代，提纯这个时代，然而这是不对的。歌曲选秀节目的前三位，并不代表这一世代的青年男女如何唱歌，前一百名一千名选手，才能有一点代表性。

所以，感谢丹青提到许多陌生的名字：布法马可，安吉利科，卡帕齐奥，等等。我尽力记住，记住这些冷门，冷门有时候更是一扇门，而热门不过是让我们排队进烤箱。

凡·高给弟弟提奥的信里这样写：“有一天，全世界都会知道凡·高的发音。”这是憨人家风，亦是俊杰口吻。

木心说过：“识时务，不如识俊杰。”这话听着，就是那么令人鼓舞。俊杰是不管时务的，你识的俊杰多了，胆子也就大了，也就明白——时务，就那么回事。

以前我问过作家阿城，搞收藏有什么秘诀没有。他知道我是问着玩，他也就说得很好玩：“你把眼睛养娇贵了，就够了。”他说的是闷头去看真迹，习惯真迹，再看赝品，就像老校对遇见错别字，本能就会觉得刺眼。

《局部》我算是看完了，眼睛也就养得娇贵了些。

接下来该看什么，不知道。

郑板桥画过一丛兰花，破盆里漫出来的，题了诗，后两句是：“而今究竟无知己，打破乌盆更入山。”我附近没有山，我能去的就是美术馆、博物馆。哪怕就是一个人横着膀子乱逛，马二先生游西湖一般。看见山水大轴，欣赏的标准就是看那山水之间能否藏兵，能藏多少兵。

起码，要能藏住我。藏进画里，我就不再是一个人。哪怕是进了一幅莫奈的风景，我也不再是一个人。我看着克劳德·莫奈先生画完了他的印象，收工回家去喝苦艾酒，他知道自己今天干得相当可以。

《局部》第一期谈王希孟的《千里江山图》，有一句琐碎得好玩：“诸位要是有兴趣，自己坐地铁到故宫看原作。”

他连地铁都提到了，生怕你不去。

很老实，很恳切，不说便宜话，尽可能提醒。

丹青这本书，连同《局部》这节目，说到底就是个提醒。

我被喊来写序，那我就写点关于提醒的提醒吧。

有句话，他说了，我就总觉得是悬在我头上的达摩克利斯之剑：漂亮话总是遗患无穷。

但愿，我没说什么漂亮话。

2015年10月10日晨

* 史航，编剧、影视戏剧评论家。

序二：情热
看陈丹青的《局部》

李静

《局部》播完了。在最后的第十六集，陈丹青感谢大家听他一路念稿子，他要回去画画了。

去吧。去画画吧。我这不愿离席的观众，蓦地想起塞尚写给左拉的信："我跟毕沙罗学习观看大自然时，已经太迟。但我对大自然的兴趣依然不减。"

在陈丹青的目光开启下看画，对我亦已太迟。但是被他点燃的观看热情，却不会稍减。倘问《局部》系列对公众有何意义，这感受或可作一注脚。

这是画家陈丹青第一次通过视听媒介，连续谈他的"观看之道"。"局部"的命名，表明他放弃整体叙述、独陈一己所见的现代立场。视频节目的好处是：它能让我们观看陈丹青的"观看"。每一幅被他谈论的画，我们都可以尽情看其"局部"——中景，近景，细节特写……（啊，可惜不是原作）没看清，就暂停，想看多久看多久，兼以配乐，兼以他手拿稿子，有时照念，有时笑嘻嘻对着镜头闲聊——那是一个老

辣纯真的耽溺者一边摩挲爱物，一边分享他的迷醉。那爱物，便是他在谈的画。

而他又不仅仅谈画。若不借题发挥，弦外有音，那就不是陈丹青了。若刻意如此，也不是他。一切皆出于天性——那慷慨而专注的情热。

于是有了他的目光，他的关切，他的取舍。略过艺术史上被参观过度的名胜，他的目光停在“次要画家”的精妙作品或著名画家的“次要作品”上。十六集下来，我们看到了一张与正统艺术史截然不同的艺术地图：王希孟的《千里江山图》，布法马可的《死亡的胜利》，蒋兆和的《流民图》，巴齐耶的画，瓦拉东母子，民国女画家关紫兰、丘堤，《康熙南巡图》和《乾隆南巡图》，威尼斯的卡帕齐奥，俄罗斯的苏里科夫，佛罗伦萨的安吉利科，古希腊佩加蒙群雕《巨人的战役》——几乎都是冷僻边缘的面孔。对每副面孔的解读，都融合了这位画家独自的心得，他的热血、澄明、欢欣和痛楚。只有两个“名人”做了单集——凡·高和杜尚。对凡·高，陈丹青拿他早年的一幅无名小画作由头，通篇聊他的“憨”，聊现代绘画的“未完成”特质；对杜尚，则只讲他那划时代的决定——放弃画画，并以此终结自己在《局部》的谈画。

“他总是越过故事主角的肩头，张望远处正在走动的人。”这是他评说卡帕齐奥画作的“景别”，也是他自己的艺术史方法论：偏离中心，“张望远处正在走动的人”——那些没有艺术史野心而只管画画的素心天才，被历史聚光灯忽略或灼伤的寂寞高手，时代漩涡之外的美妙浪花，艺术史上别有洞天的“次要讯息”。

他爱这些“次要讯息”。谈论TA们的时候，他的歆享同命之情溢于言表。只有发自深心的爱才能产生如此神情。在视频时代，“神情”是艺术批评的真实维度，也是感召力的源泉。它超越语言，直抵肺腑。

陈丹青喜欢“离题”。这是过于活跃热烈的心智难以安于一点的表征。他的思维因此不是纵深掘进的，而是平面跳跃的。这可能会是他的

弱点，却被他发展成一个风格，一种陈丹青式的“复调批评”——谈艺术、谈画道的同时，也谈别的。那“别的”是什么呢？——个体，社会，制度，文明，总之，常识之中“人”的境遇。犹如一部音乐中的两股旋律，并行不悖，相互交织。不仅品评艺术，更要动乱生命。这是对鲁迅谈艺方式的延续——既庞杂，又纯粹；既辛辣，又优雅；既热肠，又冷静；既粗暴，又柔情。

在这样的复调里，他以“次要讯息”的方式，传递他至为看重的观念。比如：

与一个艺术阶段的全盛时期相比，他更关注早期，因早期作品一定面对两个历史任务——开发新主题，使用新工具，因此最有原创力；他很少孤立地谈一个现象、一个画家、一幅作品，而是将其作为鲜活错综的生命体，置入最初发生的土壤中观照品评，并从这土壤跳出，作古今中西的纵横比较——既还原观照对象的存在景深，又提醒公众反省自身的文明、制度境况。因此，在批评奥赛博物馆的“不舒服”时，他谈到欧美一流展馆如何不惜重金，布置接近作品原生环境的展出环境；在谈西方直面死亡的艺术传统时，与中国讳言死亡的艺术传统相对照；在分析西方的透视法可能启示了摄影技术时，困惑我们的“旷观”传统为何却只能止步于长卷。

最有趣的是，陈丹青时常让谈论对象与我们的当下语境相互“穿越”：18岁就画出《千里江山图》的王希孟，看到跟他同龄的孩子循规蹈矩读高二，会作何想？笨拙的凡·高若拿出他的素描参加艺考，百分之百考不上；安吉利科论资格可做佛罗伦萨的市委书记，可他宁愿关在小禅房里，安静画画……

一个撩拨人心、点到即止的行家。他明明在召唤不安和不满，热血与热诚，却像在跟观众谈恋爱。待他谈罢，不知会有哪些被击中的灵魂，默默出发。

但艺术终归是他最爱的。他曾以为画道只是二三知己轻声交流之

事，这回，他要对着观众略略公开。他拒绝提供放之四海而皆准的知识，而坚持艺术乃至对艺术的欣赏，都是活生生的个体经验。

贡布里希早就警告那些以阅读展品目录代替看画的欣赏者："必须具有一颗赤子之心，敏于捕捉每一个暗示，感受每一种内在的和谐，特别是要排除冗长的浮华辞令和现成套语的干扰。由于一知半解而引起自命不凡，那就远远不如对艺术一无所知。"

陈丹青则从创造者的角度更进一步："艺术顶顶要紧的，不是知识，不是熟练，而是直觉，是本能，是骚动，是崭新的感受力，直白地说，其实，是可贵的无知。"他对安吉利科简朴、刚正、"愚忠"的神性五体投地，对凡·高的"诚恳、狂热、憨，加上无可企及的内秀"垂涎三尺，对瓦拉东"茁壮的雌性"激赏有加……他与中国的艺考制度和性灵枷锁是如此势不两立，以至于时刻标举那些与生俱来、不可学习之物，为了确认艺术与天分无可解释，他不惜让自己的讲述，沦为废话。

与此同时，他也标举均衡的理智。他称赞巴齐耶组织场景、群像构图的才华，喜欢杜尚置身事外、独往独来的艺术态度。没有这冲淡明哲的一面，陈丹青的艺术和批评，恐怕会烧得一塌糊涂。

或许这就是艺术家的自由本能和均衡本能——摆脱任何应然观念和先在意愿，唯以纯真之眼，观照创造者和创造物的"自相"，并以那"自相"本身的生命规则和可能性，判断创造的成就。这是艺术自身的复杂微妙之处——社会批评家陈丹青绝不僭越艺术家陈丹青半步，而"圣愚崇拜者"陈丹青，也绝不进犯巧匠陈丹青丝毫。

但也未必全无挣扎。

> 有一次，列宾看到一幅意大利绘画，赞不绝口，说：艺术之所以是艺术，最最重要的是"美"。不久，他看到一幅俄罗斯无名小画，画着贫苦的女孩，老头子哭了，喃喃地说：哎呀，艺术最最重要的是善良和同情。（《俄罗斯冤案》）

他说的不是列宾，是他自己。

在60岁的年纪，他需要面对跟列宾同样的撕扯：艺术是为了实现美，还是实现爱？是通往智，还是通往仁？是自渡，还是渡人？是要“自己的园地”，还是“无穷的远方，无数的人们，都与我有关”？极而言之：是要成为自我完成的艺术家，还是满腔情热的义人？

这是一个问题。

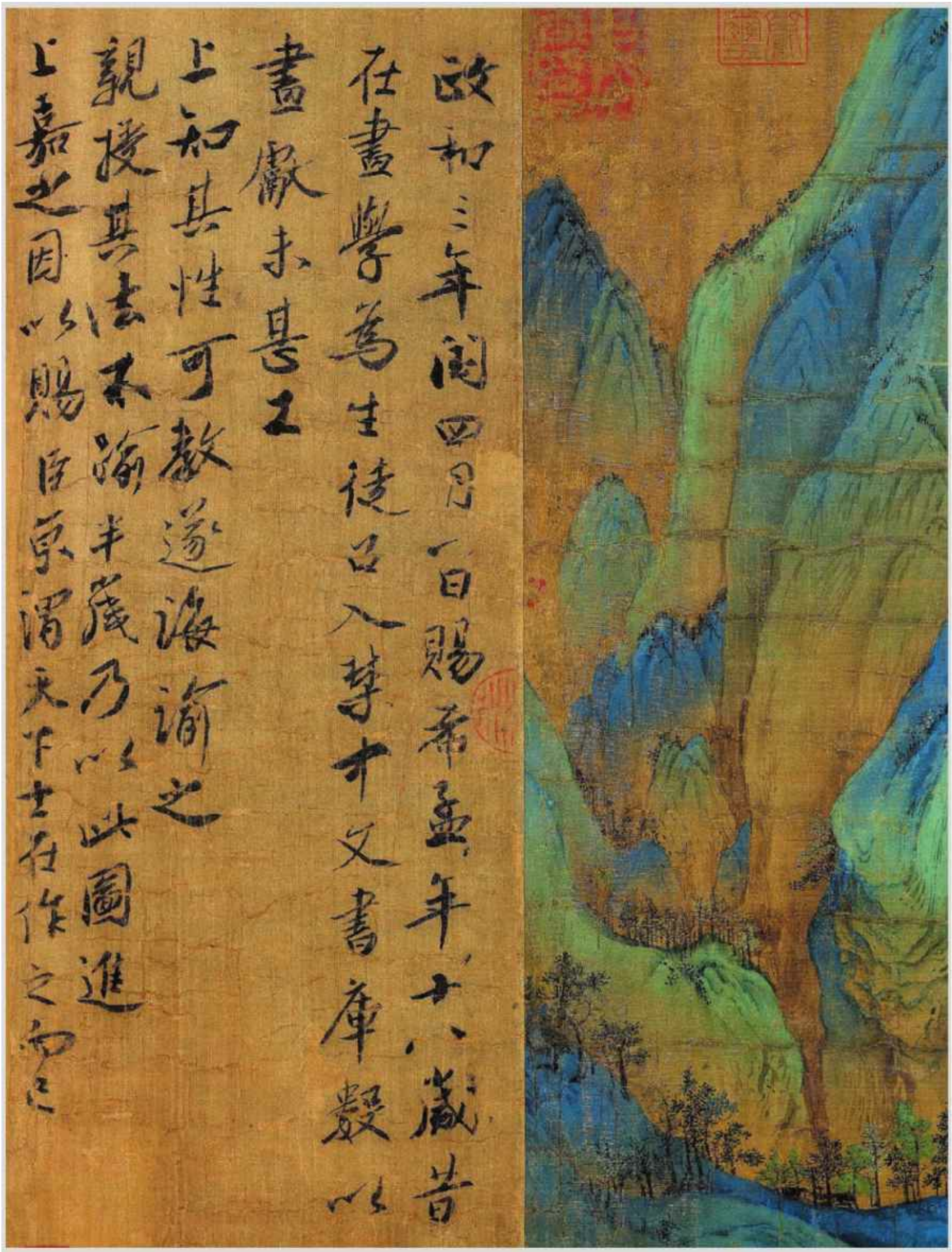
而我忘不了《局部》第三集，他讲蒋兆和的那一刻。坐在报社的餐厅里，周围人来人往，我看着手机里的他，穿黑衣，老老实实坐在书桌前，讲述蒋先生柔软的心肠、伟大的画作、屈辱的命运和不堪的记忆。

> 请诸位看看蒋兆和先生的照片，一脸的慈悲、老实，一脸的苦难、郁结。抗战胜利后，他在自己的祖国当了几十年精神的流民，后半辈子一直低着头过日子。原因无他，就因为他画了《流民图》。（《人民的胜利》）

那一集在这段话中结束。我坐在笑语声喧里痛哭。冲动地写了一条短信：“为知道并记住了蒋先生，永远感激你。”还是忍住了，没有发。

2015年10月2日完稿

* 李静，作家、文学评论家。



《千里江山图》题跋为蔡京所写，其中“上嘉之，因以赐臣”，我的解读错到离谱——责编小周轻声告诉道：“陈老师，‘臣’字是蔡京自称，宋徽宗把这幅画赏给他了。”唉，当面纠正年逾花甲、无知无学的“老师”，该是多么勇敢而尴尬。是的，这原是常见的文言，不该出错。单错这一句也罢，我还一笔扯到委拉斯开兹60岁才得腓力四世封爵位，比王希孟得官，迟太多了……这真

是自作聪明而贻笑大方的一例，现保留错误，以为羞耻，亦请看官明鉴——不过这典故也着实令人惊煞。朝廷被送了。《千里江山图》也被送了。而居然蔡京如此得画，足可使今日藏家厥倒。但古人做事真是这等豪阔，如王希孟的18岁。

千里江山图

中国山水画的发端，实在太早了，比西洋人画风景画早了一千多年。你看隋代的展子虔，唐代的李思训、李昭道父子，虽然各自只留得一两件作品，已是精美绝伦。我用油画临摹展子虔的《游春图》局部，才知道那种好法，不可言状。每次到台北故宫，我都去仔细端详李思训的《江帆楼阁图》，那是通篇贵气。苏东坡曾借他画的大孤山小孤山来作诗，我当知青时，还能背诵，可惜今天只剩苏诗，不见李画了。

唐之后，短短的五代，出了董源、巨然、荆浩、关仝，再过600年，董其昌落笔题款，动不动就拿这几位祖宗讲道理。到了北宋后期，山水画的气格越来越大，路数越来越多。但这些美术史常识，手机上一查便得。今天单是讲宋徽宗年代的一幅画，一个人，就是，王希孟12米长的手卷《千里江山图》。

这幅画，谢天谢地，如今好好藏在北京故宫。近年拿出来展示，我就脑袋贴在展柜玻璃上，像个傻子，呆呆地看。美术史专家怎样分析这幅画，我不知道。以我这弄油画的外行来看，《千里江山图》是中国山水画史的一场意外，一份孤立的文献。说它意外，因为此前此后的山水画长卷，没一件拼得过它，真真是空前绝后；说它孤立，因为同样规模的卷子或许还有，留传下来的，就这么一件，王希孟也只得23岁的寿命。所以隋唐五代，宋元明清，许多名篇巨作都有专论，甚至专书，

《千里江山图》谁都服气，但以我的无学，迄今不知道有没有专门的文献，细细地说它。

这幅画像个巨人，孤零零站在历史上。往前看，《千里江山图》可说是隋唐五代山水画百科全书式的总归结，往后看，是元明清三代文人山水画百科全书式的大辞典。为什么呢？我这里不是在讲绘画的美学，更不是讲美术史，有心的朋友，顶好自己坐地铁去故宫看，今天只来讲这幅画的一个点，就是：王希孟画这幅画时，年龄18岁。

我们先来看手卷终端的一段题识：

> 政和三年闰四月一日赐，希孟年十八岁。昔在画学为生徒，召入禁中文书库，数以画献，未甚工。上知其性可教，遂诲谕之，亲授其法。不逾半岁，乃以此图进，上嘉之，因以赐臣京。

以下还有八九个字我弄不懂意思，不录了。前面的断句也未必对，特请国学家一笑。但大致的意思，还算清楚，即少年王希孟学画，被皇家画院录取，献了几次作品，不够好，皇上念其聪明，亲自调教，不到半年就画了这幅大画，得徽宗夸奖。

这倒有点像委拉斯开兹20岁进宫当皇家画师的经历，但又远不及，因为他给腓力四世画了一辈子画，近60岁通过竞争，得了爵位，升为宫中的总管。委拉斯开兹荣幸极了，在著名的《宫娥》中，他特意穿上带有爵位标识的上衣，腰里揣着总管的钥匙，把自己画下来——算算辈分，委拉斯开兹比王希孟晚生500多年。他俩要是相见，可以聊聊少年进宫的往事。论进宫的年齿，也就是资历，王希孟还比他早两年，但委拉斯开兹18岁的画，也好得吓人。咱们有机会专来讲讲他的少作吧。

委拉斯开兹早期作品，左：《煎鸡蛋的老妇》，1618年，现藏于苏格兰国立美术馆；右：《三个音乐家》，1618年，现藏于德国柏林名画陈列馆。

18岁什么概念？按照现代惯例，就是成年了，可以抽烟、买酒、驾车、搬出去、自己活。在不少国家，18岁是婚姻的法定年龄，在中国，则是考大学的坎儿。乡下呢，多少18岁的孩子早已出来打工，养家糊口了。但是所有成人说起18岁，都有个意思，就是，你还小。我现在看见高中生大学生，随口称“孩子”，但我知道，这称呼有问题。

现代人在一切领域划分成人与儿童，漫长的古代，人类对“孩子”的概念，完全不同。那时成人带着孩子做几乎所有事，不区隔。18岁的古人开始做爹妈，余风延续到现代。我在江西插队时，村里十几岁的孩子都有老公老婆，早早就是劳动力。美国乡下，许多孩子对父亲直呼其名，跟兄弟似的。管你儒家不儒家，成人和孩子的这种关系，是人类的大传统。

打仗不必说了。古人的兵将多数是“孩子”，霍去病平定匈奴时，二十出头，想必十几岁就是熟练的杀手。清代剿灭太平天国，好不容易抓到两个杀人如麻的首领，不过十六七岁，不知死，不怕死，杀头前坐在地上，谈笑吃喝。

古代没有现代这种大中小学，更没有艺术学院，可是孩子们十二三岁就学门手艺，优异者，十五六岁独当一面，接活儿了。全部美术史工艺史的大部分杰作、工程，是年轻人做的，当然，有老师傅带着，盯

着，统领着。不少考究的工艺，只雇童子，过14岁就不要了，因为心不静，心不纯了。听过教堂的唱诗班吗？那种全神贯注，那种精密和神圣，是少年儿童最最珍贵的一切，过了18岁，就转向智力，好比花谢了，开始结果子。

所以不要小看18岁。18岁的家伙是个天才，事情就可怕了。

绘画、音乐、文学，几十几百年，忽然就降生这么一位。魏晋唐宋的少年，随口赋诗，没人吃惊，才会出曹植、李贺，法国的兰波，19岁就不作诗啦。莫扎特、圣—桑，身子还没发育，就写四重奏和交响曲。米开朗琪罗雕刻《哀悼基督》，23岁，雕刻《大卫》，26岁，你看看他十五六岁的活儿，就不会惊讶。德拉克洛瓦23岁画《但丁之舟》，毕加索20岁前后的玫瑰色时期，是他最妙的一段，你看看他们十来岁的画，都不会惊讶。如今美院18岁的少年顶多算附中二年级，自己都看不起自己，比比王希孟，他当年多么自信啊。

现在可以回到王希孟了。可惜除了以上这段题识，关于王希孟的史料，几乎没有。他才分高，无疑，但能18岁画成这等境界吗？信不信由你。

绘画是手绘的，手艺第一。手艺之上，又是眼光第一。眼光，一是指观察之眼，一是指一边画着，一边如何判断自己的手艺。后者仍属技艺，包含经验，宫廷画师有的是这样的一流高手；前者，那是要看天分了。同一片山水，天才所见、庸才所见，出来不同的画格与画境。前几年我在台北美术馆看到一幅日据时代台湾画家的大幅水彩风景画，每片树叶，每根草，远远近近，大小粗细，全都画出来，好看极了，一点不繁乱，不枝蔓，生气勃勃，有种天然的均衡感，好比自然本身。我一查，作者当年18岁。

18岁的感知系统，是全息的，好比崭新的电脑，搜索功能，下载功能，反应功能，绰绰有余，灵极了。你留心小孩子看世界，尽是大人不注意的细节，少年看世界，简直浑身摄像头，年轻新手画画，兴致勃

然，只要技艺在手，一半是逞能的快感，一半是他对眼前的世界太好奇，太动心，太热爱。思想、寄托、寓意、境界，不是少年人的事情。所谓虚实、提炼、滋味、风格，是成年画家的智力意图和精神追求，是一种所谓文化上的自我驱策与自我锤炼，少年，则是拿着生命力和感觉做事情。

整体看，隋唐的绘画，加上东晋顾恺之画中的山水画萌芽，可以说，就是中国山水的童年期，早期文艺复兴绘画的意思，神似隋唐，一股子少年的稚气、秀气、灵气、英气。五代北宋的山水，格局扩大，气势雄浑，用墨趋于老熟，隋唐山水画这位少年，渐渐长大了，但是宫廷仍然热衷青绿山水。青绿山水的源头与画脉，起自隋唐，延绵数百年，忽然遇到18岁的王希孟，又少年了一下子，出人意表，光华灿烂。现在这幅绢本手卷老旧昏暗，憔悴了，逾千年前刚画好时，想一想吧，那是金碧辉煌，简直奇迹，难怪宋徽宗嘉赏。宋徽宗自己是个高明的画家，他知道，他画不出《千里江山图》。

《千里江山图》的野心，远远超过隋唐的展子虔和李思训，王希孟沿袭的全景观，是五代北宋开拓的图式，犹有过之。为什么呢？皇家的图画，讲究无上的工整、细腻、逼真，歌功颂德，就是山水画的主题。另一个理由，我想：他实在年纪轻。中岁晚年的画工拿不下这等恢宏的画面，而18岁上的眼光、心胸、气局，真像是大清早，高山巅峰老远老远四处看，处处看在眼里，处处要画它出来。

你看《千里江山图》的开阔，开阔得非常具体。如果从这幅画切割一百个局部，每个局部都是一幅画，都是细节。隋唐五代，包括北宋大家，你去看看，没有一幅画收纳这么多自成格局的景别，没有一个局部的景别布满这么多详确动人的细节。成年而老熟的大师，爱做减法，就是所谓取舍与概括，18岁英年的王希孟，忙着做加法，人在18岁年纪，才会有这股子雄心和细心。可是这么多加法，《千里江山图》一点不乱，不繁杂，不枝蔓，通篇贵气，清秀逼人，那便是王希孟的天赋了。

他降生在中国山水画的黄金时代，他在黄金时代正逢18岁，他在18岁上有宋徽宗亲自调教，如此这般，我想，连他也闹不清怎能画出这幅伟大的图卷，18岁干的事，多半不自知，也好在不自知，照西洋人的说法，是上帝让他做了这件事。

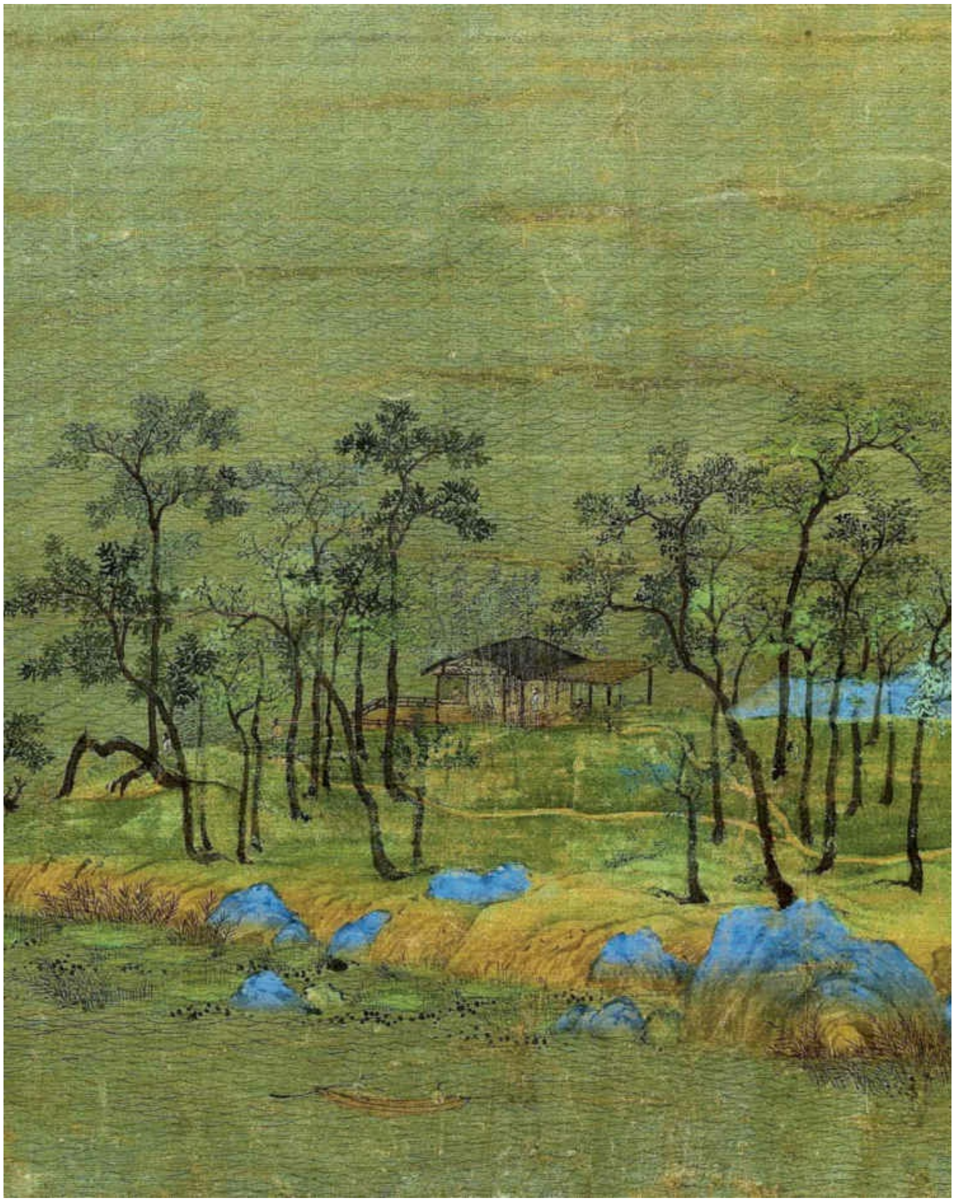
和王希孟同属皇家画院的张择端，画了著名的《清明上河图》，5米多长，仅及《千里江山图》的一半不到。那是世俗繁华的史诗，《千里江山图》则是锦绣山河的颂唱。这两幅伟大的作品成于北宋末年大好时光，不见亡国之兆，不久，金人入侵，将徽宗和皇室掳去东北，不晓得那时王希孟是否活着。他存世的作品仅此一件，真迹无疑。

元代王振鹏又有《江山胜览图》，前几年出现在北京拍卖行，虽有争议，也是本事好大，六七米长，人物数百，论画品，论气格，到底不及《千里江山图》。

好了。但愿我的解读不至于太过牵强附会。我的意思是：我们想象中国古典画家，总是白胡子老人——明清文人画确立了山水中的老人符号，晚清民初的黄宾虹、齐白石、张大千，坐实了这类符号的单一想象——在《千里江山图》中，我分明看见一位美少年，他不可能老，他必须18岁。再小几岁，再老几岁，不会有《千里江山图》。王希孟好像知道，过几年，他就死了。

2014年11月25日

王希孟，《千里江山图》局部，**1113**年，现藏于北京故宫博物院。



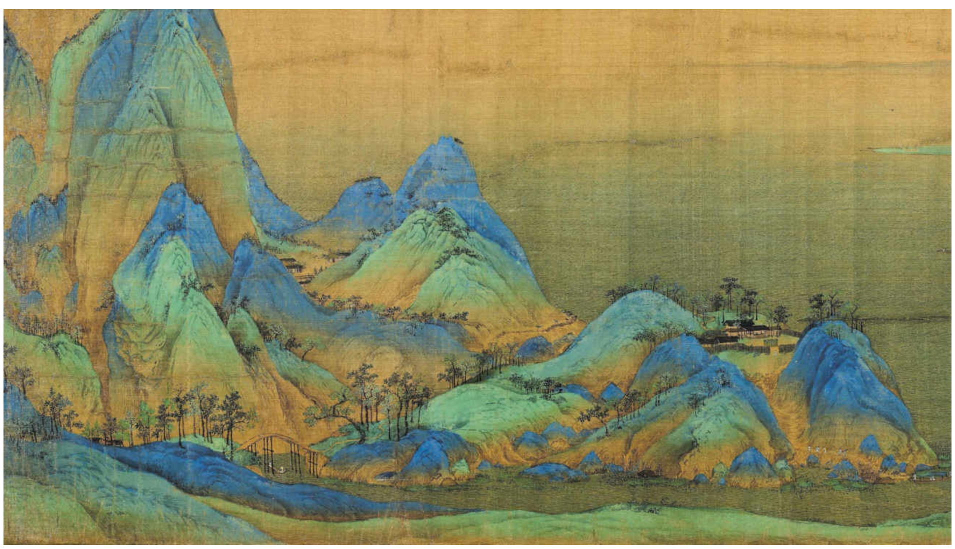




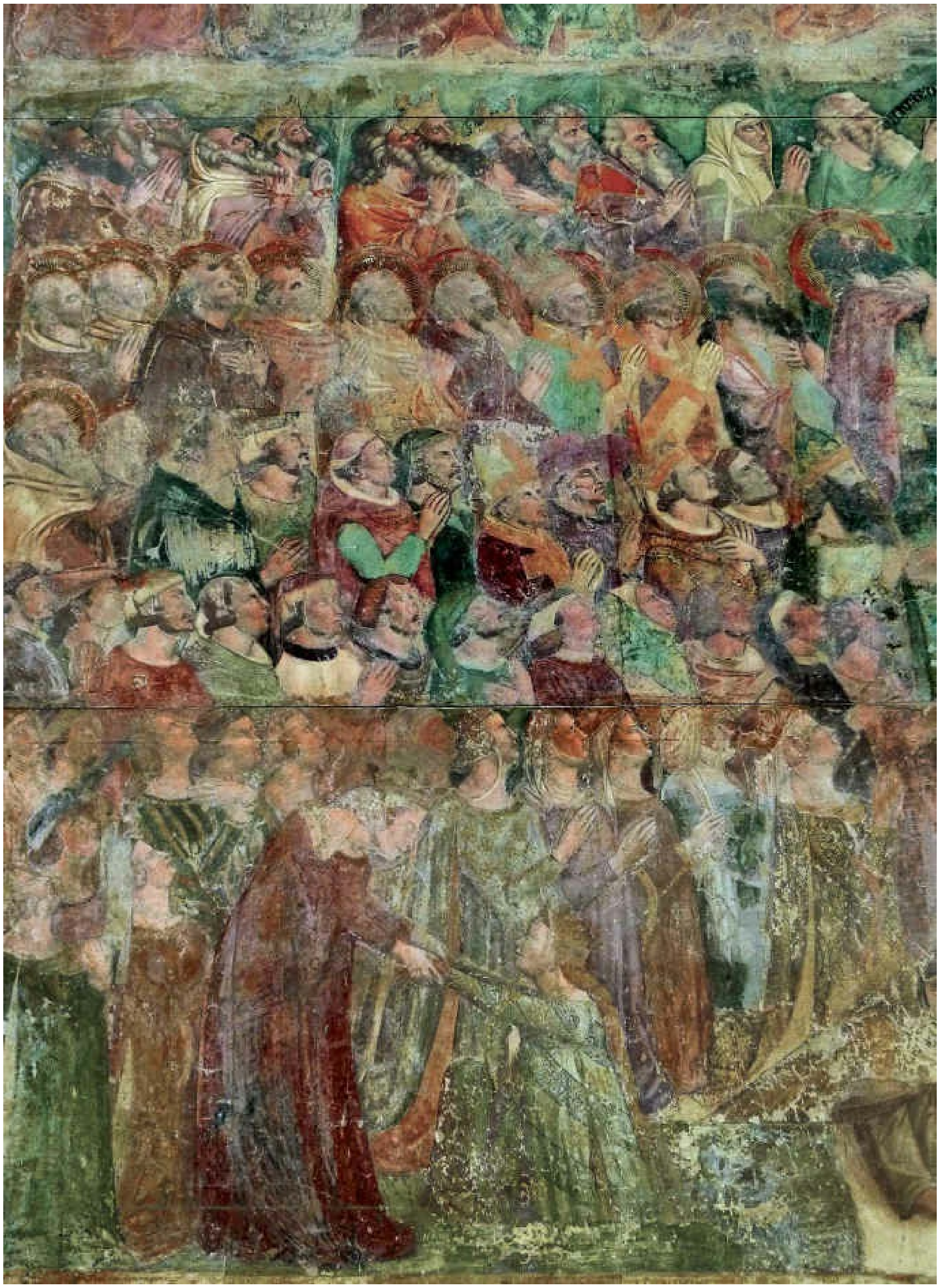


排版时，《千里江山图》的不同局部仍令我时时一惊，时时一惊。这样子好法，怎么可以？这就是故国的河山吗？这就是我们的故国河山。





“天意”这件事，确乎有的：王希孟与他的18岁，纯属天意！“天作之合”这句话，确乎对的：“千里江山图”与“王希孟”三字，多么般配！



布法马可，《最后的审判》局部，1336—1341年，现藏于意大利比萨圣墓园——可怜由画册而看经典，无可奈何。布法马可《最后的审判》的这段局部，印成图片，方寸不及画中一双手一张脸的小半。诸位想象此画的真人尺寸，层层向上，仰面而望，该是何等壮观。

死亡的胜利

意大利的比萨斜塔，大家知道。斜塔边上有座圣墓园，诸位知道吗？很惭愧，我不知道。去年（2013年）夏我闯进墓园，意外看见一幅从未见过的巨大壁画，当场魂灵出窍。文艺复兴大部分名作，我自以为知道，怎么这等伟大的画，从来不知道呢？

这就是无知的好处。

你熟悉一位画家，终于站在真迹前，是大快乐；你完全不知道一位画家，忽然撞见了，更是大快乐。那种惊讶、欢喜，等于变回小孩子。上回说到王希孟，没有18岁上的大欢喜和大惊讶，没有《千里江山图》。

请诸位好好守护心里的孩子气——假如你还有的话——木心先生说："所谓元气，就是孩子气。"同意吗？不同意，也好，你肯定很有学问，很成熟。

话说二战期间，比萨城给联军炸得一塌糊涂，战后，巨大的回廊修复了。2008年，我在佛罗伦萨美第奇—里卡迪宫的告解室看了戈佐里画于1459—1461年的《博士来拜》（亦称《三王之旅》），佩服极了，偷偷拍了几幅照片，他是15世纪意大利大画家，后来从画册里知道他还有很多大画在比萨墓园，去年就特意寻过去，啊呀，果然都在，高高的墙上一幅连一幅，每幅六七米见方，虽然残破、斑驳，色彩看不清了，还

是好壮观。

我一幅幅看着，在回廊一间巨大的偏室，意外撞见陌生的大画，名叫《死亡的胜利》，墙角还有更大的壁画，叫作《最后的审判》和《地狱》，我站在那里看，心里吓坏了。

赶紧看说明牌，作者名叫博纳米科·布法马可，是前文艺复兴时期的画家，活跃于14世纪前半，那时乔托还在世。这几幅画的年份很确定，是1336—1341年，比那位戈佐里早一百多年，相当于我们的元末。

进入元末，中国绘画最辉煌的年代早就过去了。可是在西洋人那里，14世纪上半等于是文艺复兴的早晨，曙光散去，天色大亮。可是西洋人要是提到13世纪、14世纪的绘画，好比我们讲到汉魏隋唐的绘画，算是很古很古了。

岔开去，讲个偏见。我以为欧洲真正伟大的画，不是油画，而是湿壁画。中国呢，要论斯文深秀，那是文人画，要论高贵、伟大，非得看魏晋唐宋的工笔重彩画，最佳的例子，就是王希孟。可惜传世的魏晋隋唐，数得出几件，意大利的湿壁画却是数不清，十之七八还在教堂的墙面上，只是干透了，加上岁月的包浆，比当年更好看，更恢宏。

所以历史短有历史短的好处，高峰期来得晚，有来得晚的道理，人家的材料又耐久，占了时光的便宜。

话说14世纪、15世纪这两百年，意大利出了一堆壁画家。乔托是老祖宗、开山人，在他之后，一个接一个，安吉利科、马萨乔、弗朗切斯卡、利皮、吉兰达约，还有戈佐里……他们包揽了无数教堂的壁画工作。后来，所谓文艺复兴三杰，被我们说了又说的米开朗琪罗、达·芬奇、拉斐尔，至少等于当时的八〇后。

可是呢，别的麻烦又来了——经典油画挂在美术馆，印出画册，又好看，又容易传播，我们就一天到晚赞美油画。湿壁画实在太大，缩小到画册，意思全没了。而且顶重要的湿壁画，你得去一个一个城镇，一座一座教堂，专门找。布法马可这几幅画原来在哪座教堂呢？不知道，

因为教堂挨了炸了，意大利人好不容易修复了这幅画——说起轰炸，神了，达·芬奇著名的《最后的晚餐》（1498年）也在教堂里，二战期间，教堂炸毁，可是不长眼的炸弹好像认识达·芬奇，偏偏躲开了《最后的晚餐》。黑白照片里，只见那幅画的墙面孤零零站在一片废墟中，居然没毁损。我曾亲眼看过原作，不怎样激动，倒是吉兰达约画的《最后的晚餐》（1486年）还挂在圣马可修道院的售票厅，美不可言。此外，至少20位画家画过《最后的晚餐》，各有各的好。

所以美术史其实很势利。这份势利，以后可以专门讲。

现在大家来看《死亡的胜利》。画面左侧，画着棺材、死人堆；画面右侧，画着游冶奏乐的贵族男女；当然，少不了飞翔的天使。几年后，黑死病肆虐欧洲，瘟疫过后，据说人们对这幅画大为崇拜，也在死人堆旁宴饮作乐。《十日谈》的作者薄伽丘还因此获得灵感，他写了不少这位画家的故事，原来布法马可是个著名的捣蛋鬼，专闹恶作剧。

再看《最后的审判》和《地狱》，有大群的圣徒、判官和恐惧的人民，有上帝，有军人，有砍头，有将要砍头，还有地狱的惨象，下油锅的鬼，毒蛇缠绕的鬼，等等，等等。古人看了，一定像北京话说的那样，吓得“肝儿颤”。

我今天还是只讲一个点：请大家注意早期作品。

德国人斯宾格勒在《西方的没落》中说：每个文明都有自己的春夏秋冬和少壮老迈。每个艺术时期，长几百年，短几十年，也各有少壮期、老年期。我看了好多画，越来越注意早期作品，为什么呢？

早期作品一定面对两个历史任务，换句话说，也是历史的机会。什么机会？简单说，就是主题和工具。每个周期的开端，一定最早开发新主题，寻找新形式，所以有原创力。同时，它也最早使用新工具——譬如湿壁画——或者说，用新工具寻找最好的方法。新工具和新主题，互为因果，这层关系，以后再细说。

各个时期的艺术，慢慢成熟壮大，根子，都在早期，和幼童少年的

身体怎样成长、性格怎样形成，是一个道理。所以早期作品都很简单，但是生猛，都显得幼稚，但是天真，它难免粗糙，但是精力饱满，用古语形容，就是，元气淋漓。

怎么形容布法马可的画呢？我们来看敦煌壁画。敦煌壁画从魏晋延续到唐宋和辽金，尾端甚至进入明清，前后逾千年。唐宋的敦煌，公认是黄金时代，可是最有力量、最动人、最能显示敦煌风格的，还是北魏，公元400年前后，也就是敦煌的早期。1979年我去那里考察，南北美院的师生都抢着临摹那幅有名的《舍身饲虎图》，我也临摹了，有一阵迷得不行，简直想放弃油画。

大家有机会再去洛阳的龙门石窟看看，去大同的云冈石窟看看，前者是唐代盛期，后者是北魏，相差两三百年，要论单纯、雄大、气魄，无疑是云冈石窟。“文革”中，法国总统来访，不记得是不是蓬皮杜，周恩来问他想去哪里，他说哪里也不去，就想去云冈看看——法国人爱中国，也懂中国——另一位法国总统，我也忘了名字，去西安看秦始皇兵马俑，一进去就退出来，说他吓坏了，不敢立即看。

看伟大的画，伟大的雕刻，是要给吓着的。有位美国抽象画家说，他去看毕加索的《格尔尼卡》，一进展厅就给吓得退出来，在街上转悠很久，才走回去慢慢看。前两年我在马德里索菲亚王后艺术中心总算看见了《格尔尼卡》，很失望，站了几分钟就走了。现在想想，也许我早就看过云冈石窟，看过粗犷有力的北魏，毕加索那点意思，吓不着我，他要是见了云冈石刻，倒恐怕牛眼睛瞪出来，吓个半天吧。

但布法马可吓到我了。他的生猛和力量，他的肆无忌惮，他疯狂的想象力，他的神奇感，我想说，一种神奇的残暴感，正好比北魏的壁画。论造型，论解剖知识，他远远不如米开朗琪罗，就像北魏人，一张脸都画不像，一条腿也画不准，哪里比得过唐宋？他们还不那么会画画，还不那么懂画，他们甚至不知道自己在干什么。可是，艺术顶顶要紧的，不是知识，不是熟练，而是直觉，是本能，是骚动，是崭新的感

受力，直白地说，其实，是可贵的无知。

布法马可的时代，无疑是文艺复兴早期，他比乔托才晚一点点。那么，王希孟怎么解释呢？他活在中国宫廷绘画的全盛期、黄金期，所以我抓住一点：他画《千里江山图》，只有18岁——他活在他自己的早期。

可是我们常常看不起全世界的早期作品，总是留心盛期，盯住最有名的作品看。实在说，艺术，各时期有各时期的好，晚期的好，盛期的好，中期的好，我们往下慢慢看，慢慢说。可惜现在大家在视频上看画面，不过杂志大小，用手机看，还不如女孩子的巴掌大，实在是委屈了伟大的绘画了。

这个节目让大家看画，但我不会仔细解说。为什么呢，我看画讨厌有个人给我讲，因为我也长着眼睛。我同意贡布里希的话，他说，美感是需要引导和学习的，但我不是导游，不是讲解员，不是教授，我不喜欢这个视频变得像在上课。文艺复兴画家，敦煌的画家，他们上了什么课？上过什么学？意大利有个小山城叫作奥维耶多，年轻时代的米开朗琪罗特地远道而来，爬上山，进教堂，去看一位前辈的壁画，他是去上课吗？他是去取真经，当然，取经也看谁在取——他是米开朗琪罗。

最后说个现象：布法马可画屠杀、画尸体、画棺材、画地狱，这是西方艺术自古以来反复出现的死亡主题。罗兰·巴特说过一句我很难忘的话，他说："尸体作为尸体，是活生生的。"中国人呢，也画鬼神，还有画鬼专家，譬如罗聘，但是敦煌无名画家笔下的地狱和鬼神，最生动、最传神。我曾经在很小的洞窟里临摹过，画满了鬼在满地跑着追活人，我一边临摹，一边吓得肝儿颤，可是我看罗聘的画，一点不害怕。

左：曼·雷拍摄的普鲁斯特死亡时的照片，1922年。右：纳达尔拍摄的雨果死亡时的照片，1885年。

最后，为什么中国人从来不画棺材和尸体？大家可以想想。

这个节目也许有一天讲到摄影，我有欧洲人拍摄的尸体照片给大家看。要是大家忌讳，我就罢休——总之，我们的绘画传统是《千里江山图》，不是《死亡的胜利》。

2014年12月10日



上：比萨斜塔。下：圣墓园。中午到达比萨，天气晴好，黄昏离开圣墓园时，已是大雨过后。



戈佐里比萨圣墓园壁画局部。

布法马可，《死亡的胜利》局部，**1336—1341**年，现藏于意大利比萨圣墓园。



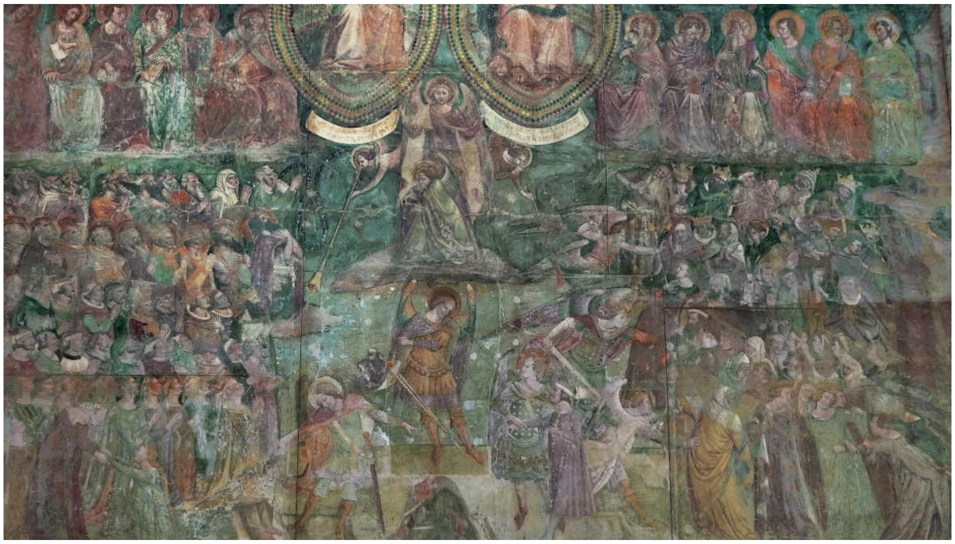
在西班牙一座中世纪教堂，我见过另一幅巨大的壁画，画于12世纪——相当我们的北宋末南宋初——整个幅面几乎没有人物，唯十多具等大尺寸的棺材，二三鬼魂，从中跃出，构图有如立体派，横线直线、交错布列，贯穿教堂上端十余米墙面，好看极了。布法马可描绘这三具棺木，形式与手法近似中世纪，那时，透视法尚未成型成熟，画面的气势与气格，反倒更大，效果更猛。





布法马可画于尸体堆右侧的这一大场面，或许预示了近百年后波提切利美不可言的《春》——香草、天使、美树、美妇，雍雍穆穆，纷纷然。四五百年后，马奈的《草地上的午餐》，仍可窥见文艺复兴人的欢情与启示。

布法马可，《最后的审判》局部，**1336—1341**年，现藏于意大利比萨圣墓园。







布法马可，《地狱》局部，1336—1341年，现藏于意大利比萨圣墓园。



中国绘画与西洋画，固然两回事，地狱的想象却是大致相似：有火焰，有巨兽，有蛇蝎。瞧右侧画中的一条条蛇！夏秋以来，我在乌镇为木心美术馆工作。某日晴好，抬脚出门，惊见一条美丽透顶的小青蛇，蜿蜒屈伸，缓缓移过宾馆的大理石地面。我站定细看，眼瞧她倏忽转弯，扭着，扭着，以不胜姿媚的娇态，钻进柱缝，不见了。



1945年5月8日，伦敦，第二次世界大战欧战胜利纪念日。

人民的胜利

今年（2015年）是反法西斯战争胜利70周年，也是中国抗战胜利的大纪念。上回说到意大利600年前的壁画《死亡的胜利》，70年前，中国人民胜利了。胜利的代价是什么呢？就是死了数百万人民。

1945年，日本投降。有位中国画家画了一幅画，叫作《爸爸永不回来了》，画中的小姑娘双膝跪倒，仰望青天，意思很清楚：她的父亲在抗战中死掉了。

当年，全国上下一片狂欢，太多主题可以画——直到今天，国家组织的大型历史画还在画抗战，画家们早已学了西洋人的套路，画杀戮，画战场，画尸体，画胜利——可是大家想想看，这位抗战的亲历者偏偏选择画一位失去父亲的女孩。为什么呢？因为复仇也好，胜利也罢，战后顶顶真实的事情，是无数家庭破碎了。

这幅画不是出于国家主义与民族意识，而是秉承人的立场，直白地说，就是同情心。国家、民族，是现代中国主旋律，同情、恻隐，不是首要的美德。所以70年过去，这幅画没人记得，没人知道，我也是在最近出版的关于画家生平的图书中，才看到这幅画。



左：1945年8月14日，美国田纳西州民众庆祝日本投降。右：加拿大华人庆祝抗战胜利。

这位画家名叫蒋兆和，中央美院老教授，1986年逝世。20世纪，我以为，他是中国最伟大的人道主义画家，也是最杰出的人物画家。他一生中最最重要的巨作，是画于战争期间的《流民图》，这幅画，也几乎被历史忘记，甚至被政权销毁。他的所谓政治名誉直到80年代才恢复。1993年，天津人民美术出版社出版了《蒋兆和作品全集》，首次收入《爸爸永不回来了》，并于隔年举办了纪念蒋先生90周年诞辰的大展；2014年秋天，国家博物馆为纪念蒋兆和先生110周年诞辰，也举办画展，展出了幸存的《流民图》，不知道有几个八〇后、九〇后青年去看过。

据我所知，如今大部分青年不喜欢悲惨痛苦的故事。2012年冯小刚拍了《一九四二》，电影里全是蚁民、灾民、饥民、流民，成片成片死掉，像狗一样，正所谓“野有饿殍”。结果，票房很惨，冯小刚为此梗着脖子，心里很受伤。我问不少八〇后青年为什么不去看，他们坦然说，我不想看。孩子们可能是对的。绝大部分八〇后的父亲没有死于战争，出于别的理由，别的记忆，他们的爹妈恐怕也不愿提起悲惨和痛苦——上回说过，我们伟大的传统是千里江山，不是死亡。

蒋兆和先生一辈子没画过壮丽的河山，只喜欢画人，而且心慈手软，专门画受苦的可怜人。他自己，就很可怜，从小丧父，十几岁从四川出来混，饱受沧桑，和徐悲鸿先生幼年少年的经历很相似，所以徐先

生曾经提携扶助蒋兆和。徐先生自己的艺术主张，就是四个字：悲天悯人。

世上有的是可怜人，过去很多，现在也很多。你要可怜人老去想可怜事，也是可怜的事。可是法国人孟德斯鸠说过一句话：“人在苦难中更像一个人。”诸位同意吗？以我的记忆，历史上伟大的作品很少很少描绘幸福，很多很多描绘苦难。而描绘幸福的图画，你看着，不那么容易也感到幸福，看着描绘苦痛的画面，如果那画面足够真挚，即便你从未领教那苦痛，你也会被感动。

这是为什么呢？

牛犊给豹子吃掉，绵羊给恶狼叼走，牛羊不会写个短篇，画幅画，把伤痛留下来，反反复复说，年年月月看，世上万物，只有人类干这种事。可是畜生的感情，和人一样的，死了同伴，有时会绝食而亡，畜生没有语言，只能闷死，人类呢，不但晓得记取伤痛，还有想象灾难、诉说灾难的天分——蒋先生没有亲人被鬼子杀掉，那位画中的女孩呢，并没有丧父，她是蒋先生的侄女，被画家选中做了那幅画的模特。抗战爆发时，蒋先生并不是流民，还有个画室，还能画画，可是蒋先生亲眼看见“九一八”事变的流民，“八一三”淞沪战争的流民，北京陷落后的流民……他心里不安，非要画《流民图》。

今天，我想借抗战胜利70周年，纪念伟大的《流民图》，又借《流民图》，纪念伟大的胜利。

我的老同学刘曦林先生，30多年前曾以《流民图》作他的毕业论文，去年托我也来写写蒋先生，我就写了。我仔细想想，中国学西洋人悲壮惨烈的历史画，不到一百年历史，要和文艺复兴到19世纪的欧洲宗教画历史画比，那是休想。但在可数的几十幅著名中国历史画中，以我偏见，包括徐悲鸿先生的《徯我后》和《田横五百士》，都没法子和蒋先生的《流民图》比较，这幅画，是唯一可以平视西欧经典的中国绘画。当然，这是我的偏见，没有意思要别人同意的。

以下是我对这幅画的描述：

> 《流民图》所描绘的绝望、悲剧性、死亡感，如《圣经》的片断，直追中世纪晚期及文艺复兴初期的宗教壁画；逾百位画面人物的组合纠结而能各在其位、各呈其态，便在欧陆，亦属一流；画中每一人物的面相、种姓、神态、气质，高度准确——不是“准确”，而是“如其所是”——堪与委拉斯开兹的《侏儒》系列、伦勃朗的自画像相媲美；而《流民图》的道德力量、心理深度、历史分量，与列宾、苏里科夫、珂勒惠支，同属一支；整幅长卷深沉而从容的叙述，令我想起托尔斯泰的《复活》与陀思妥耶夫斯基笔下被侮辱被损害的人；论及一位艺术家在沦陷期间所能做出的强悍回应，《流民图》超过毕加索的《格尔尼卡》，而《流民图》成稿期间的政治语境，远较《格尔尼卡》危险而艰难。

《流民图》能给外国人看到，只有一次机会：1957年送去苏联展出。苏联画家看了，在画前鼓掌致敬，称蒋兆和先生是“中国的伦勃朗”。这个譬喻，说对一半。伦勃朗生于巴洛克盛期，在他的本邦与邻国，群星灿烂；而1943年前后，中国现代美术尚在牙牙学语，竟有《流民图》画出来，独在众人之上，简直是奇迹。

今天短短十分钟，我不能讲述蒋兆和先生的生平和艺术。能够粗略讲讲的，是这幅画的故事。

1943年，《流民图》画成，易名为《群像图》，在太庙展出。当时北京是沦陷区，市民涌入观看，大为震撼，但是当天，画展就被日本宪兵命令关闭。1944年，此画在上海沦陷区展出两周，反响强烈，报章刊物有报道，也有评论。日本方面随即干涉，借故取走，《流民图》从此下落不明。创作这幅大画之前，蒋先生曾与北京一位汉奸官员相识，后者鼓励他画《流民图》，甚至允诺赞助，未曾兑现，这位官员就死了。

前后细故，我无法详述，但因为这一层关系，日后，蒋先生长期被视为有历史问题的人。

1953年，《流民图》神奇地被找到了，回到蒋兆和手里，但整个长卷已经残缺不全。1957年，《流民图》赴苏联展览。1959年，中国革命博物馆借取《流民图》展览，康生指此画“调子太低”，未能展示。“文革”中，《流民图》被定性为“反共卖国的大毒草”，险些销毁。“文革”后，这幅残破的画在仓库角落被发现，我初次见到真迹，就在人民美术出版社的昏暗走廊。1979年，中央美术学院做出结论报请文化部党组批准，始获评定，称其为“现实主义的爱国主义作品”。

这时，距《流民图》诞生已过去36年，期间，蒋先生备受煎熬，心力交瘁。暮年，他将这幅画捐献政府，现在，《流民图》是中国美术馆的收藏。

从“反共卖国的大毒草”到“现实主义的爱国主义作品”——还须报批，还须乞获恩准而定性——大家想想看，一个受难的民族，一个战胜国，就是这样对待《流民图》。这幅问世于沦陷时代的创作，敌国如何憎惧，不去说了，胜利后，《流民图》在本国还是遭到憎恶，权力的意志，让这幅画辗转于高层的毒语、封尘的库房。当初，《流民图》中的流民就像鬼魂，进入蒋先生这幅画，结果这幅画也像鬼魂一样，在胜利后的岁月，背负罪名，差点被销毁。

这才是真的灾难，而且是难以战胜的灾难。我们牢记对日的仇恨，但我们记得《流民图》吗？记得画中的流民吗？我很想知道，至少，今天全国各大学的千千万万爱国大学生，有几个人知道这幅画？又有几人知道蒋先生？

我在美院读书时，蒋先生健在。我从小就爱看这幅画，敬佩蒋先生，很惭愧，直到去年读了有关他的传记，才知道他是被组织上长期视为有历史问题的人，直到今天，还有上一代画家认定他是汉奸。

什么叫作历史问题？我看，是我们的历史，大有问题。

现在来看看毕加索的《格尔尼卡》。这幅巨作的诞生，同样为了同胞的受难，同样画于第二次世界大战期间。它也一度离开毕加索，被纽约现代艺术博物馆（MoMA）珍藏。佛朗哥政权倒台后，西班牙政府与国王一再交涉，要美国归还此画。1980年，美国特意在现代艺术博物馆举办盛大的毕加索回顾展——顺便一说，那年，我们的陈逸飞同志刚到纽约，看到毕加索大展门口排长队，就说："我从中国来。"当时很少有大陆画家去美国，门卫立刻放他进去了——那次大展结束后，《格尔尼卡》荣归西班牙，犹如国器，被隆重挂在单独的展厅，有一阵，政府甚至安排士兵，守卫这幅画。

是的，毕加索名气太盛，知道吗，毕加索还是光荣的共产党员——蒋先生哪里能和毕加索比？他是个有历史问题的人。可是这两幅关于战争灾难的画，我更爱《流民图》，并不因为我是中国人，而是，这幅画的血泪，这幅画的真挚，这幅画的力量，我以为，胜过《格尔尼卡》。

请诸位看看蒋兆和先生的照片，一脸的慈悲、老实，一脸的苦难、郁结。抗战胜利后，他在自己的祖国当了几十年精神的流民，后半辈子一直低着头过日子。原因无他，就因为他画了《流民图》。【好书推荐vx booker113】

2014年12月23日



晚年蒋兆和，背景图为正在被扫描的毕加索画作《格尔尼卡》。



蒋兆和自画像。

蒋兆和，《爸爸永不回来了》，1945年。



蒋兆和，《爸爸永不回来了》，1945年。

蒋兆和，《流民图》局部，**1943**年。



新世纪，我曾在中国美术馆馆藏展再次看到《流民图》。上一回，1978年，我和几位美院同学在人民美术出版社走廊目击残破的《流民图》，在记忆中更惊人，更珍贵——那年，中央美院国画系卢沉老师刚从中国革命历史博物馆仓库角落，发现被弃置近20年的《流民图》。人有命运，画，也有命运。沦陷区流民苦难，老实人蒋先生苦难，长卷《流民图》也苦难。“文革”后，在昏暗走廊观看一幅历尽劫难的画，仿佛苦难的典仪。其时蒋先生健在，要能见到他，我当趋前鞠躬。

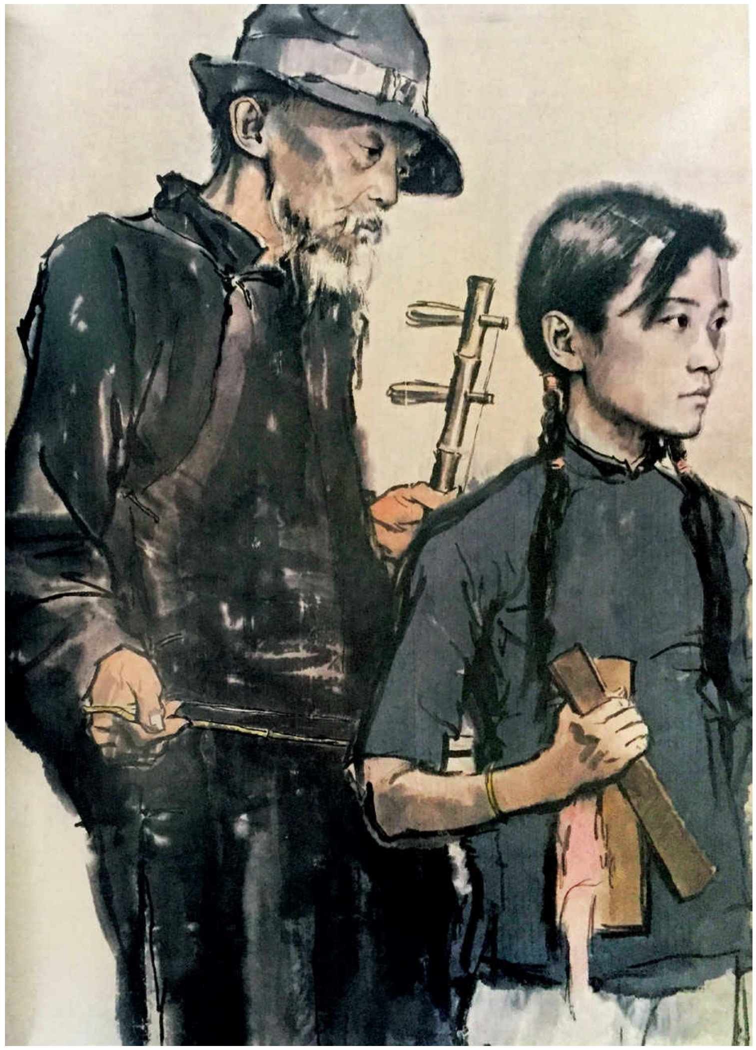








蒋兆和，《知音识曲》，1938年。



蒋兆和，《老父操琴岂奈何》，1939年。



蒋兆和，《流浪小子》，1939年。

我故意错过了蒋先生110周年诞辰的回顾展——如今进一次天安门东侧的国家博



蒋兆和，《卖子图》，1939年。

过去百年所有中国人物画，没有这等本事，没有这等天分，没有这等境界。我不想说现代中国人物画整体性退步了，但不见进步，更不见提升。2014年底，我故意错过了蒋先生110周年诞辰的回顾展——如今进一次天安门东侧的国家博

物馆，警卫林立，百般盘查，我不愿去——其中展示了蒋先生好几幅油画肖像，我看了电子图像，也画得好极了，非常蒋兆和。



凡·高，《海边的渔夫》，1883年，现藏于荷兰克勒勒—米勒博物馆。

初习的作品

前几次给大家介绍的画，都是宏大主题。今天我们看小画。

80年代，我在纽约弄到一幅小画的印刷品，喜欢极了，配了框子，挂起来看——大家认得出是谁画的吗？

我经常更换墙上挂的画，可是这幅画挂了30年了，还在那里，每次看，都会心里叹气，可是我说不出好在哪里：你看，这个小混蛋站在海边，脸上的五官一笔给抹掉了，肯定被作者事先画砸了，上身、裤腿、鞋子，都画得歪歪扭扭，可是整幅画真是有味道。1993年刘小东来纽约，博物馆许多名作，他看一眼就走过去了，刘小东懂画，他在我家墙上瞧见这幅画，看了好久，脸色痛苦，忽然声音软下来，轻轻地说：

“我操！画得太好了！”

这幅画画于1883年，那时，作者学画才几年，完全是初学者的涂抹，之后他又画了七年，1890年，他就死了。死后，他开始有名，变成人人知道的凡·高。

凡·高早就想象他会扬名天下，他给弟弟信里放狂话，说：“有一天，全世界都会知道凡·高的发音。”——他的名字，发音是有点难，准确地说，应该是“梵谷霍”。中学时代教我画画的老师章明炎先生，早先是刘海粟的学生，刘海粟留学回来讲起欧洲名师，喜欢用法国发音，“劈嘎索”，不念“毕加索”，“劈萨罗”，不念“毕沙罗”……这个传统

被延续了一阵子，我小时候听老师说起凡·高，都是“梵谷霍”。后来去了国外，发现他们说起凡·高，真的带一声轻轻的尾音：“霍”。

现在翻译语音都被统一了，不好玩了。

阿姆斯特丹市中心广场有一座凡·高美术馆，不远处就是国家博物馆，藏着伦勃朗的大画《夜巡》——说来感慨，我们这里绝对不可能在国家首都的市中心，拨地拨款，兴建一位画家的美术馆——凡·高美术馆有一幅他的名画《杏花》，画一棵树上开满花，后面是蓝天。读了说明，才知道是他弟弟生孩子，哥哥特意画这幅画，算是礼物。

这个心地善良的疯子啊，我读着读着，眼泪流下来。

说起凡·高，总是向日葵呀，鸢尾花呀，天上好几个太阳呀，割了耳朵的自画像呀，还有麦田和乌鸦……他早期最被关注的，只有一幅画，就是《吃土豆的人》。大人物，大艺术家，都会被历史简化。上次说过，请注意早期作品。每个大师的早期作品，都应该重新看看。

在荷兰乡下一片树林子里，藏着另一座凡·高美术馆。据说凡·高去世后，就有一位荷兰阔妇人买下两百多幅，日后建了这座克勒勒—米勒博物馆。前几年这座博物馆出了两本画册，一本黄封面，是凡·高到巴黎后的油画，一本蓝封面，是凡·高在荷兰的作品。画册全是荷兰语，我看不懂，可是终于看到了大量凡·高早期的素描和水彩画，十分之七从没见过。我真后悔没多买一本，把喜欢的素描裁下来，配上框子，经常看。

这些初习的素描，我以为比他著名的画更耐看。为什么呢？真是麻烦：绘画的神品，你没办法，也没有言辞可以形容的，连画家自己都不知道怎么画出来。凡·高，可能是画家里有史以来最憨的憨人。一个憨人初习画画，只会更憨。他一辈子的风格，可以有一万篇文章分析，可对我来说，凡·高的迷人，就是一个字：憨。（上海话叫作“憨大”，鲁迅还用过这个词）不要小看这个字，我自己画画，我知道，你要画得巧，不很难，你要画得憨，太难了。巧，可以是才华，可以靠磨炼，

憨，却是天性，是奇异的禀赋，怎么也学不来的。

现在来看这些初习的作品。

学西画都要画素描，画素描——或者加一点水彩，加一点粉质的颜料——无非是几个素材：人像，半身像、全身像，简单的风景，简单的静物，瓶瓶罐罐、水果花朵之类。今天，全中国成千上万的考前班，千篇一律的考试项目，也是这么几件事：素描人像、水粉静物，还有，所谓速写。

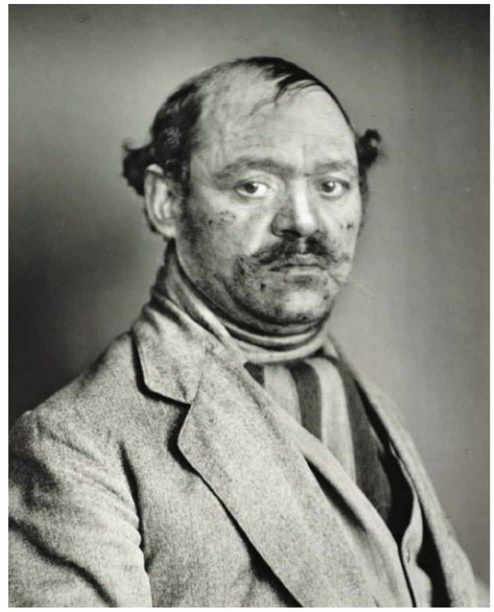
通常，西画的初习者有两种选择：一是以上规定的几个套路，老老实实画；还有一种呢，就是临摹你喜欢的大师，老老实实临。

凡·高这些画是再典型不过的初习项目。去巴黎之前，荷兰乡巴佬凡·高顶顶崇拜的画家，是法国人米勒。目前标明他最早的素描临摹，是1881年他临摹米勒的画作。米勒死于凡·高学画的六年前，1875年，他曾经说："最美的景象，就是一个正在劳动的人。"米勒自己是农民，肯定下地劳动。没有资料显示凡·高下过地，种过田，但他显然认同米勒的话：劳动的人最好看，最入画。

此外，凡·高也尊崇米勒的信条，一天到晚画穷苦卑微的人。在他眼里，他的模特都和他一样憨。以我的印象，欧洲北方地区的劳动人民，说不出的憨厚。20世纪初的伟大德国摄影家桑德拍了无数老百姓，我瞧着他照片里一个个又憨又呆的人，会想起凡·高早年的素描。

但你画的对象憨，和你的画风，不是一回事。马奈、德加、毕沙罗，还有上几代法国画家，譬如大卫（18世纪末宫廷画家），譬如库尔贝（19世纪中叶的写实画家），也都画过底层的穷人。可是，他们要是和凡·高一起画憨人、画穷人，会画出画家自己的性格。凡·高不但喜欢画憨厚的穷人，凡·高的画，本身就憨得一塌糊涂。憨人画憨人，穷人画穷人，就弄成凡·高这个样子，这种滋味，这种气质。





桑德拍摄的画家（左，1928年）和推销员（右，1924—1930年）。

我不记得凡·高画过一个贵族或者资产阶级。他去巴黎后，仍然喜欢画身边的下层人，妓女、邮差、小医生、咖啡馆招待，还有天晓得什么身份的人。这些人一旦进入他的画面，都憨得一塌糊涂。我相信，他要是画个百万富翁，或者公爵，甚至皇帝，也会画得巨憨。

憨，往往就是笨。后印象派三位大师都是愚笨的家伙。塞尚画得笨，高更画得笨，凡·高呢，出道最晚，又是北欧的乡巴佬，画得尤其笨。妙不可言的事情发生了，伟大的笨画家，在我看来，非常内秀，非常细心，瞧画里面这些老人、女人、农夫、小职员，我找不出一个词语形容，用中国话说，只能是“传神”，用老子的话说，就是“大巧若拙”。

还有他那些素描风景，多么老实啊，简直没有技巧，没有办法。他被这些无聊的风景惊呆了，一五一十地画。更不可思议的是他画的群像，几个人，一群人，在田野里走，工厂边走，或者，呆呆地坐着，不晓得在干什么。他显然不知道怎样构图，可是又那么会构图，每个人物的位置都不能更动。我挂在家里的那幅小画，能改动吗？能继续画得更充分吗？不可以。这幅画有什么意思呢？没有。一点意思没有，就这么

个小混蛋站在海边，俩手插在裤兜里，可是，这才叫作绘画。

我喜欢凡·高在荷兰画的画，喜欢他初习绘画的诚恳、狂热、憨，加上无可企及的内秀。我不想说服，也无法说服大家喜欢这些画。在我记忆中，略微能够对照的是两个人，一个是德国女画家珂勒惠支，一个是投奔延安的革命画家王式廓。

珂勒惠支，鲁迅喜欢她，她是个早期的社会主义者，也就是左翼画家，老是画舍命造反的穷人。她的素描技巧、教养、生动性，胜过凡·高，她的作品充满意图、情感、意识形态，可是凡·高没有意图，他只是在学画，我相信他画画时根本忘了一切，就像个傻子或疯子那样，一头栽进他面前的这张纸。

王式廓，是我最尊敬的国内素描画家。他的名作《血衣》，画得也很憨厚，但多少属于宣传性质。可是他为《血衣》画了大半辈子素材，好极了，当他面对活人，革命教条暂时让开了。我考中央美院时，曾经以他为话题，专门写了一篇论文。

这两个左翼画家的历史命运很不同。珂勒惠支死后，几乎被遗忘，西洋人编著的世界美术史，根本没有她。90年代两德统一，冷战结束，德国人逐渐看重这位女性，把她归为早期表现主义大师，我在纽约的书店开始看见她的画册。王式廓生前，六七十年代被奉为无产阶级大画家，至今在体制内还有地位，最近出了大画册，可是青年画家很少有人记得他，佩服他，他正在被遗忘的过程中。

上回讲到的蒋兆和，毫无疑问，是描绘苦难和穷人的大师，他和珂勒惠支的魅力，都是悲天悯人。但蒋兆和与珂勒惠支分别赋有卓越的技巧，凡·高要是不死，活到90岁，拼了老命，也没法子学到他俩鬼使神差的手腕。我热爱蒋兆和，热爱珂勒惠支，可是，对不起，每次看到家里那幅凡·高的小画，看到这本画册里一幅幅憨傻透顶的素描，我就无可奈何，心里想，他妈的，这才是纯粹的艺术，这才是稀有的才华，这才是绘画之所以叫作绘画。

将近三十年来，中国的美术学院仓库里堆满几千万张考生的，也就是初学者的素描，内容和凡·高这些画一样：人像、风景、静物。画得非常认真，精细，周到，规矩，有些孩子的技术，远远超过1881年的凡·高。我相信：如果凡·高拿着1881年到1883年的这些破画跑来参加考试，恐怕拿不到我们的准考证。

可是，每次看这类中国式的素描，我就想死。我宁肯一辈子不会画画。在我看来，中国考生被逼着描绘的这种素描，是一条绝路，一场灾难，是望不到边的垃圾，可是，凡·高初学画画的这些破纸片，却是伟大的艺术。

你可能会说：他是凡·高呀，他太有名了！这是被灌输的概念。我的回答是：如果凡·高没去巴黎就自杀了，死掉了，只留下这一堆初习的作品，他仍然是无可替代的天才，世界仍然会看懂他，尊敬他。

为什么呢？我无法回答。

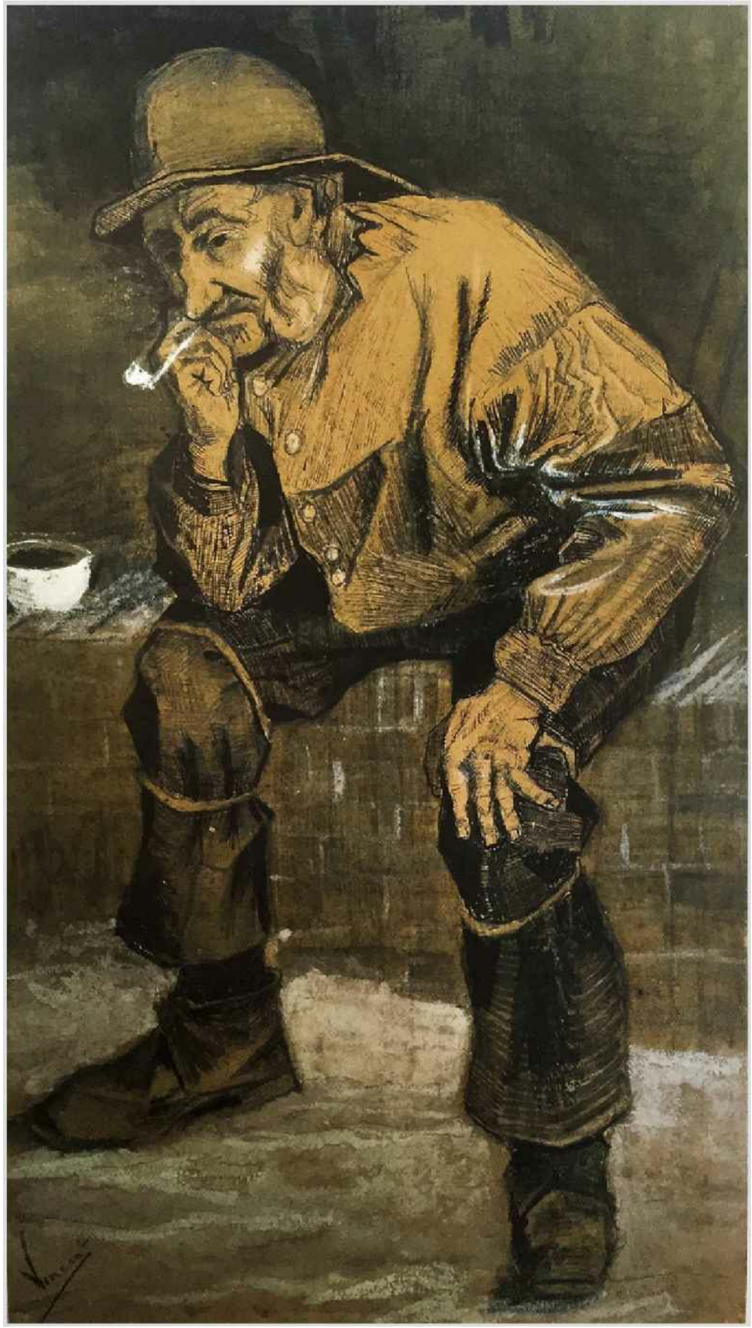
2014年12月28日



上：凡·高（背对镜头者）和他的朋友，1886年。下：瓦兹河畔奥维小镇凡·高的房间。导演梦茜为本集搜到了上图，问了，才知反坐在椅子上与人说话的背影，是凡·高——啊呀，凡·高的背影！他仿佛还活着，还在某处。下图的凡·高画室，我相信是摄影者在他死后进入房间，拍了这幅照片。来自两位美国人的最新研究揭示：凡·高并非死于自杀。就我记忆（可惜忘了在哪里读到），他被枪击，似乎是村中顽童所为，起于别种缘故……博尔赫斯曾说，荷马被传说为盲人，可能是阴谋。此事太远。凡·高被传为自杀，抑或阴谋？自杀之说，玉成传奇。人间需要传奇。我以为，真的传奇，还是凡·高的品性与才华，还在凡·高的画。



凡·高，《矿工》，1881年，现藏于荷兰克勒勒—米勒博物馆。



凡·高，《坐着的老渔民》，1883年，现藏于荷兰克勒勒—米勒博物馆。



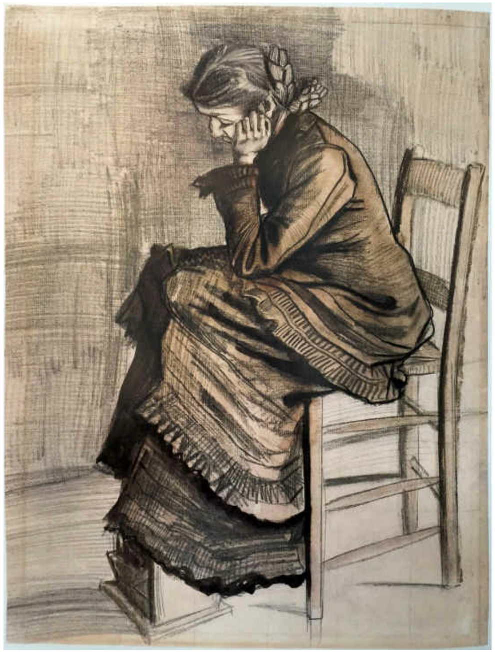
凡·高，《缝衣服的妇人》，1881年，现藏于荷兰克勒勒—米勒博物馆。





左：凡·高，《眼上有绷带的男子头像》，1882年。右：凡·高，《磨咖啡的女人》，1882年。二图现藏于荷兰克勒勒—米勒博物馆。

伦勃朗，凡·高，可能是历史上描绘自画像最多的两位画家。文艺复兴后，欧洲绘画史的素描神手，首推伦勃朗，我爱他的素描胜于他的油画；之后，唯凡·高的素描，迥出意表，超越伦勃朗，而竟画在初学绘画的头三年——每个人都想挣脱幼稚的青少年时期，每个画家都想忘却初习的阶段。凡·高去巴黎后的素描，尤其是钢笔素描，别出心裁，另有姿色，但再也不见初学时期的笃厚忠诚、耿耿内秀之美。

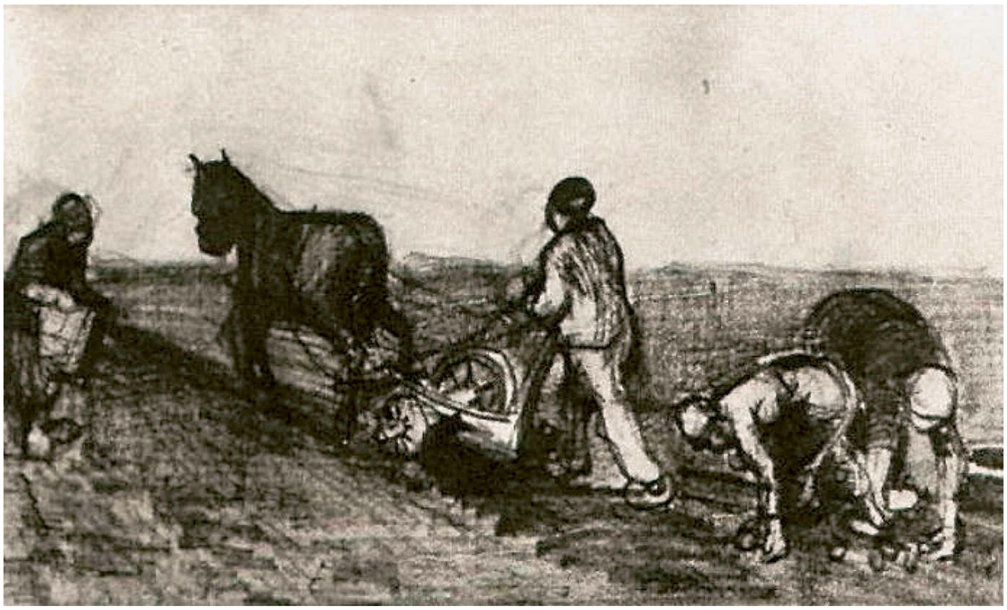
凡·高，《坐着的女人》，1882年，现藏于荷兰克勒勒—米勒博物馆。

左：凡·高，《路边小屋和修剪过的柳树》，1881年。中：凡·高，《多德雷赫特的风车》，1881年。右：凡·高，《路边的女人和修剪过的柳树》，1882年。三图现藏于荷兰克勒勒—米勒博物馆。

看这等素描，唯叹气而已。叹过了，隔时再看，还是叹气。读凡·高生前的际遇，则起另一种浩叹——有说是“同行相嫉”，更有“同行相厌”。印象派哥们儿彼此闹别扭，缘故多多，别扭之一，是讨厌新到的晚生。1886年印象派末一届联展，据说是众人分崩离析的决定性阶段，原因，竟是多数老同志横竖不肯和新来的高更的画挂在一起，结果断然退出。更可惊异者：老同志们一致讨厌刚来巴黎的荷兰傻逼凡·高。为什么呢？不知道。相关的书，写到这里便扯别的人事了——但我很理解。我目睹多少同行忌讳晚生、排斥外人、讨厌新到

者，其心态与勾当，不说也罢。问题来了——我老是喜欢说这句话——此地的讨厌者哪有莫奈和雷诺阿的天分，被讨厌的一方，则或许混着凡·高似的奇人？但愿没有。但愿没有。



凡·高，《犁田的男人和三个女人》，1883年，现藏于荷兰克勒勒—米勒博物馆。





左：凡·高，《驴车》，1881年。右：凡·高，《穿木鞋戴帽的男孩》，1882年。二图现藏于荷兰阿姆斯特丹凡·高美术馆。





上：凡·高，《翠鸟》，1884年。下：凡·高，《冬园》，1884年。二图现藏于荷兰阿姆斯特丹凡·高美术馆。



左：凡·高，《戴白帽子的西恩》，1882年。右：凡·高，《女人头像》，1882—1883年。二图现藏于荷兰阿姆斯特丹凡·高美术馆。



在下几页刊印的图片中，有巴齐耶描绘的自己的画室。他家道殷实，曾让穷哥们儿莫奈和雷诺阿留住这间画室。他还以分期付款的方式买过雷诺阿的画。1883年马奈死，印象派同人惊愕哀痛，从此涣散。印象派上一次难以忘怀的集体悲恸，便是1870年巴齐耶阵亡。

巴黎的青年

卢浮宫在塞纳河北岸，隔着河，是南岸的奥赛博物馆。库尔贝的《画室》和《奥南的葬礼》，米勒的《拾穗者》和《晚祷》，马奈的《草地上的午餐》和《奥林匹亚》，都在那里。

这些画，原来挂在卢浮宫，据说放不下了，80年代法国人就把老火车站改建为奥赛馆，以上经典全部挪到南岸去了。2001年我头一次去巴黎，发现我不喜欢奥赛博物馆。那些作品的气息和奥赛馆的气息，是分离的。我真想看到它们仍然挂在卢浮宫是什么感觉。可是永远没有机会了。

一幅画与它的展示空间，与它应该属于的空间，原来属于的空间，大有关系。最佳关系，就是前文说到的意大利湿壁画，还在原先请画家为教堂制作的老位置，脱离那个位置，画还是那幅画，意思就打了折扣，甚至不是那个意思了。

马奈的《吹笛男孩》、委拉斯开兹的《侏儒》之一，都曾到北京来展过，我在中国美术馆看到这两幅画，虽然很高兴，老百姓可以看见了，孩子们团团围着，拼命看，可是我难以感动。大家想想看，要是一个17世纪的王公贵族，或者一个19世纪中叶的法国人，忽然独自在人民大会堂走来走去，是什么感觉？

1978年，“法国19世纪农村风景画展”头一次来京沪展出，我在上海

原中苏友好大厦看了柯罗、米勒的原作，几乎昏迷。当时我完全不在乎，更不会意识到一幅画待在什么空间、什么场合，只管盯着画框里的画，没命地看。后来出去开了眼界，渐渐发现，一幅画的镜框，这枚镜框挂着的房间，那房间所属的建筑，这建筑所属的街道和城市，总之，一切的一切，这才构成所谓文化。在这文化的环绕中，于是，正好，有那么一幅画，对极了，就像一双对的眼睛长在一张对的脸上。

同样道理，许多中国古典绘画和文物分布在欧美各国，他们肯定发觉，展示斯文透顶的东方绘画，必须小心翼翼、煞费周章，给这些纸本水墨营造一个隔绝的、孤立的环境。在讲究的美术馆，他们会把周围弄暗，让一束束适度的光线照亮水墨画，让观众暂时忘记地点与场合，尽可能只看到画。

不但是对中国绘画这样子，大都会艺术博物馆年年特展，只要请来中东的、印度的、中世纪的、希腊罗马以色列的种种特展，策展人都会花大钱，为特展专门设计一个空间，根据彼时彼地的种种文化气质，慎重选择墙色、灯光、衬布，包括变幻无穷的展示方式。

扯远了。我的意思是说，每种艺术都有她诞生的时刻，都有她生长生成的胎记和灵光，你可以叫作“文化土壤”，也可以叫作“时代气息”，总之，这灵光无法替代，而且，一去不返。

今天介绍我格外喜欢的一幅印象派早期作品。在这幅画中，我自以为看到印象派小子们诞生成长的灵光，甚至分享他们的心情——我们每个人，每个画家，都有过同样的灵光，一闪而过，一去不返，很少有人画下来，而且画得又真实，又自然。

这位画家名叫巴齐耶。画作的题目，叫《巴齐耶的画室》。这幅画挂在奥赛博物馆二楼主展厅，主展厅里最牛逼的大画，是马奈《草地上的午餐》，永远围一堆人。巴齐耶这幅画呢，挂在展厅出口的墙上，没人注意，我就拍了好几张照片。

“文革”中，我还是小孩子，在借来的画册中见过这幅画，心里好羡

慕：啊，要是有一天我也和一帮哥们儿在一起，有画架，有钢琴，墙上挂满画，那该多棒啊。后来到了农村，妄想变成绝望。“文革”后考上美院，终于和一帮同学混在有画架有天窗的画室里，算是梦想成真。再后来，好像是1989年吧，这幅画和许多别的印象派作品借来大都会艺术博物馆，我头一次看见了真迹，原来并不大，颜色好看极了。事后我在《纽约琐记》里写了一篇文章，说，瞧画面中这几个哥们儿，意气洋洋，一切刚开始的时候，最最珍贵。

印象派的几位大哥，分别是马奈、德加、塞尚，全是富家子弟，还有三位小兄弟，就是莫奈、雷诺阿、巴齐耶。19世纪60年代，他们仨在一位叫作夏尔·格莱尔的画家作坊里同班学画，很要好。莫奈和雷诺阿，穷，巴齐耶不穷，是个中产阶级小公子。这三个哥们儿讨厌学院沙龙的老一套，不久退学单干，到处画写生。莫奈、雷诺阿，都是高寿的人，活到20世纪初，甚至到一战后，莫奈还活着。可是呢，很可惜，巴齐耶只活了29岁。1870年法国与普鲁士开战，他是个爱国好青年，立刻放下画笔，上了前线，编在类似侦察前哨的队伍里，头一仗开打，他就牺牲了。

巴齐耶留下的作品也就几十幅吧，可是一张是一张，都好极了。他是个少年老成的天才，很早就有库尔贝和马奈的坚实造型，有德加刻画人物的精准和微妙感，有雷诺阿的富丽的色彩变化，有莫奈捕捉光线的天赋。他还有一项其他印象派哥们儿不具有的才华，就是组织场景，善于群像的构图，这一点，印象派其他哥们儿不能跟他比。

我老是想，巴齐耶不死，再画几十年，印象派的光谱，印象派的丰富感，会多出一极，为什么呢？

撇开三位后印象派憨人，我们来看看印象派几位主将：马奈的潇洒丰润，德加的神经质与洞察力，毕沙罗的浑朴，莫奈的变幻，雷诺阿的妩媚，西斯莱的小规模绚丽……相对比较，巴齐耶兼有科学的与诗意的禀赋，气质是冷静的，理知的，中性的。他是印象派弟兄中最少走极端

的一个，他的画风，始终温和。

他和马奈一样，率先描绘巴黎当代资产阶级生活，但取材并不惊世骇俗。他画家人度假，画朋友在林子里洗澡，画自己的画室，画朋友相聚，是个不具有绘画史野心的画家，一个宁静内向的人。他也喜欢描绘阳光，他的色彩的纯度、浓度和灰度，富于均衡感，但不像莫奈和雷诺阿那样夸张，论造型的精确，德加之外，就是他，但他的精准，不是惊叹号，而是句号。

除了画家人，画少数的女人体，他画男性格外精彩。19世纪中叶，同性恋文化尚在困难时期，但巴齐耶看男性的目光，刻画男裸体的魅力，没有压抑感，而是坦然、明朗、适度，不掩饰，也不标榜，像阳光一样清澈，刚刚比友谊的温度，超过一点点。在哈佛大学福格艺术博物馆收藏的那幅《夏日场景》，应该被视为同性恋绘画的先驱。在画面中，几个男子的身体、正午的阳光，全是纯真的心情，是青年人的理所当然，一点不渲染，但是异常饱满、明快、健康。

但我最喜欢的还是《巴齐耶的画室》这幅画。它就像一个早晨，一个日子，是我们每个人都有过的青春记忆，好像就在昨天，谁谁谁来了，谁站在什么地方，谁在和谁说话，谁只管自己在边上玩，然后，窗外是都市的晴天，一切都好极了，都是好心情，充满年轻人才会有的自信和希望——木心先生有过一句俳句：

年轻人充满希望的清瘦啊！

真的，我们自己年轻时，一点不觉得，不稀罕，成天瞎混，有一天回想起来，多么珍贵。

从画面看，这是巴齐耶自己的家，墙上挂了他早年的几幅画。这是一座典型的巴黎公寓，很高的天花板，很高的窗户，还有老式旋转楼梯。很多年前，我读过一个资料，详细标明画中谁是雷诺阿，谁是莫

奈，谁是谁，可是现在忘记了，没法指认了。所有描述都会说，印象派是一群穷画家，可是在画面上，他们衣冠楚楚，都是体面的青年，所以巴黎的穷和我们北京武汉的穷，不好对应的。另外，别看他们留着胡子，我在纽约常常惊讶那些满脸大胡子的家伙，只有十八九岁，顶多二十出头。

这里，我又要提到巴齐耶组构群像、描绘场面的天分。要知道，画这样一屋子人，随随便便站着坐着，构图非常难，一点不能看出摆布的痕迹，好像所有人原本就是那样，就在那里。而每个人物，至少要描绘一两天，一个一个画过来，要让莫奈、雷诺阿站在那里不能动，给他画，画完后，看不出先后画成的顺序，看不出衔接的痕迹，那是要大本领的。其中个子最高、站在画架边的青年，就是巴齐耶本人，他怎样画出自己的侧面呢？照着镜子吗？镜子在哪里？

所以还有更具体的困难：这幅画的景深，面对窗户，光从窗户中进来，而他摆画架和画布的位置，远离窗户，似乎正在进门处，想必在昏暗中。19世纪中叶还没普及电灯，更没有照相机，他靠什么光线画？以我的估计，这幅画要画上百个小时，费时将近一个月，他怎样使画中的一切如此自然、真实、可信？他画那幅家人坐在庭院的大画，更要画得久，可是背后的夕阳，以及所有人在夕阳阴影中的色彩变化，他怎样把握？

巴齐耶那时的岁数，不过二十来岁，这个年龄，在我们这里，即便再有天分，还在熬硕士生、博士生、博士后，写什么狗屁论文。我常对高学历的大龄青年说，你到25岁还在熬学位，还没画出自己的作品，你死定了，完蛋了。不信，看看巴齐耶——他死得早，印象派历史很少提及他，如果他活到七八十岁，这些画全都是早期作品。

大家要是看看印象派同期那些沙龙绘画、官方绘画——画巴黎贵族的宴饮，画中东的异国情调，画滑腻腻的裸女，画那些被画了几百年的《圣经》主题和希腊神话——你会同意，而且惊讶，当年这帮巴黎野小

子的画，多么前卫，多么勇敢，多么坦然，就画他们自己，画他们活着的每个清晨和中午，因为这帮家伙，美术史从此改道了。

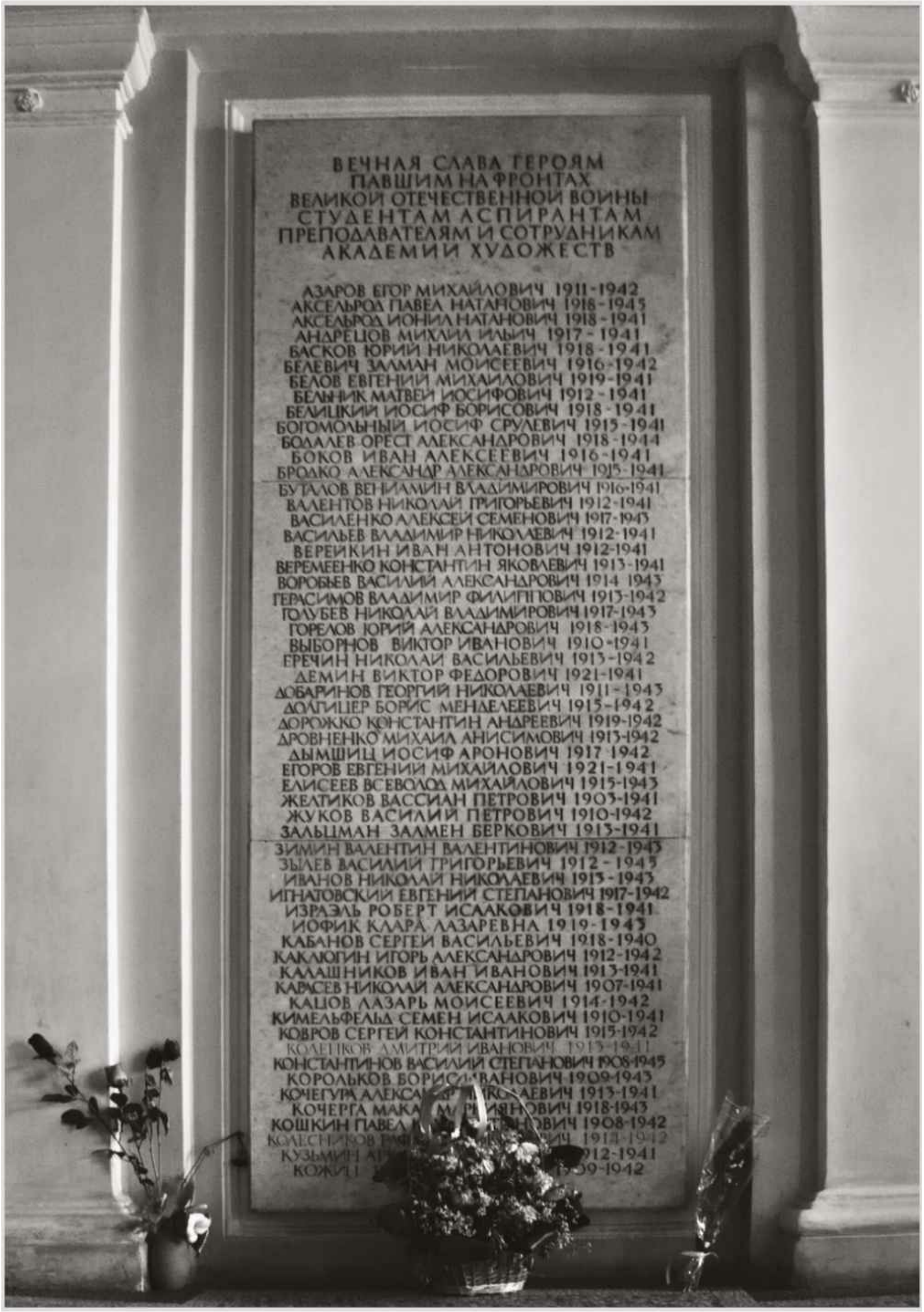
我不知道印象派同人怎样看待这幅画。我觉得这是印象派乌合之众的集体记忆，是这个叛逆群体灵光乍现的一首诗。我喜欢看到崇高悲壮的绘画史诗，我也喜欢看到凡·高、珂勒惠支和蒋兆和画的悲苦的人，可是，我也喜欢看到巴齐耶这样的艺术，明亮，均衡，健康，好心情。

这么好的一个青年，一枪给打死了，倒在战场的泥浆里。欧洲人口少，因为公民制度，因为爱国主义和神圣责任，无数知识青年，无数有才华的诗人、音乐家、画家，包括科学家、哲学家、教授，战争打响就被征兵入伍，上前线。前些年我去圣彼得堡参观著名的列宾美术学院，发现那里已经很没落了，可是在进门的厅堂里，我看见创校的叶卡捷琳娜女皇雕像旁边，竖着两块石碑，上面密密麻麻刻着列宾美术学院入伍当兵、为国捐躯者的名单，可能不下两百位。

这在中国是不可思议的。民国时期，文艺人，艺术家，死于战场和政争的青年，不是没有，作曲家张曙，死于桂林轰炸，作家柔石，死于极刑，但我们很少听说数以百计的中国艺术学生，成为烈士。

咱们再来看看这幅画，多么明快亲切，远离战争与死亡的阴影。可见许多绘画背后，有我们想也想不到的故事。

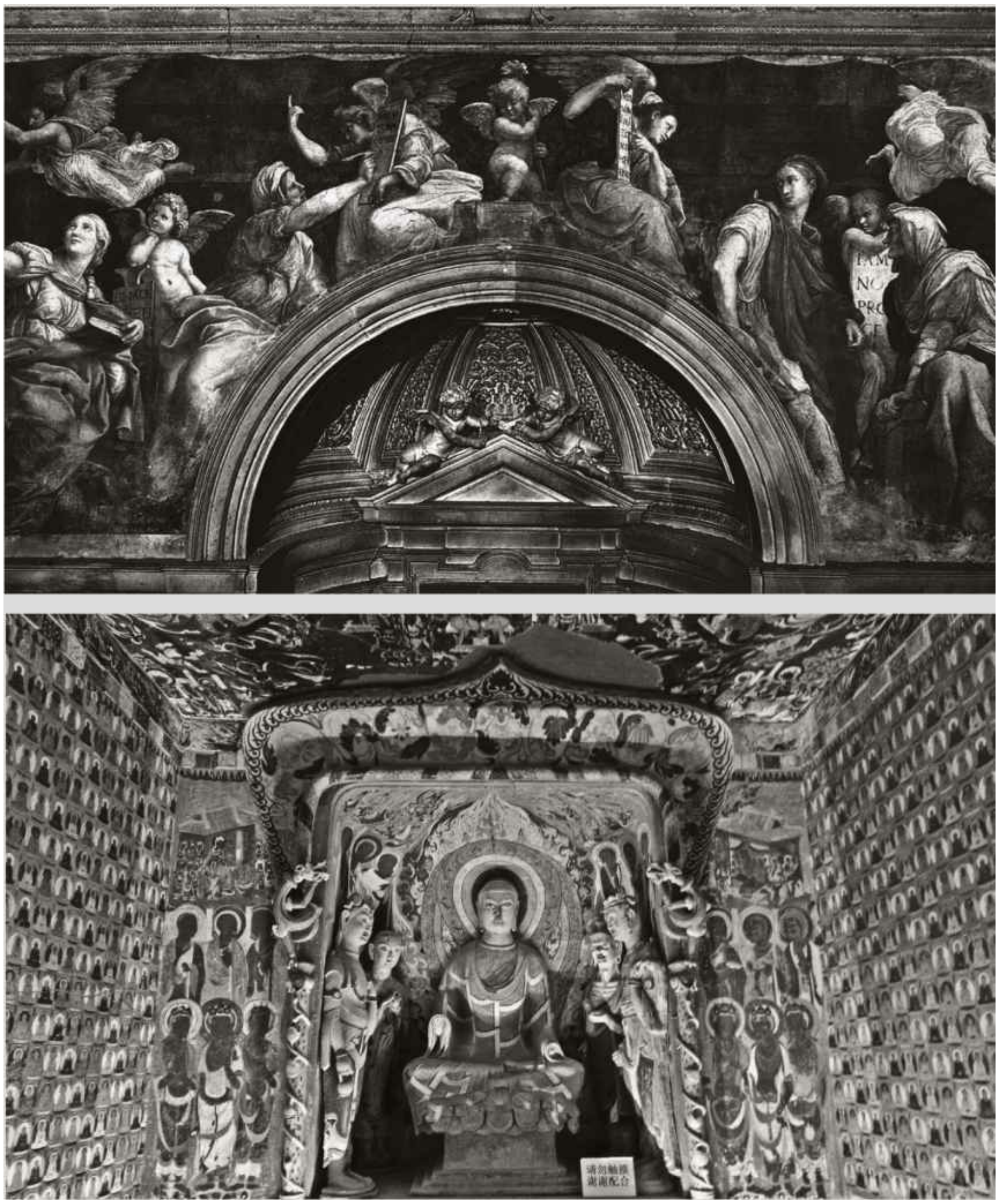
2015年1月6日



全世界有没有另一座艺术学院的门厅，竖着为战争捐躯的本校学生纪念碑？2010年造访列宾美院，碑前有鲜花：战争胜利65年了，校方也许年年供着花束（或为烈士遗属所摆放）。多朴素的碑，只是名姓。我所看过的国内烈士纪念碑，很少刻有死者的姓名，也很少，几乎没有，后人的花束。



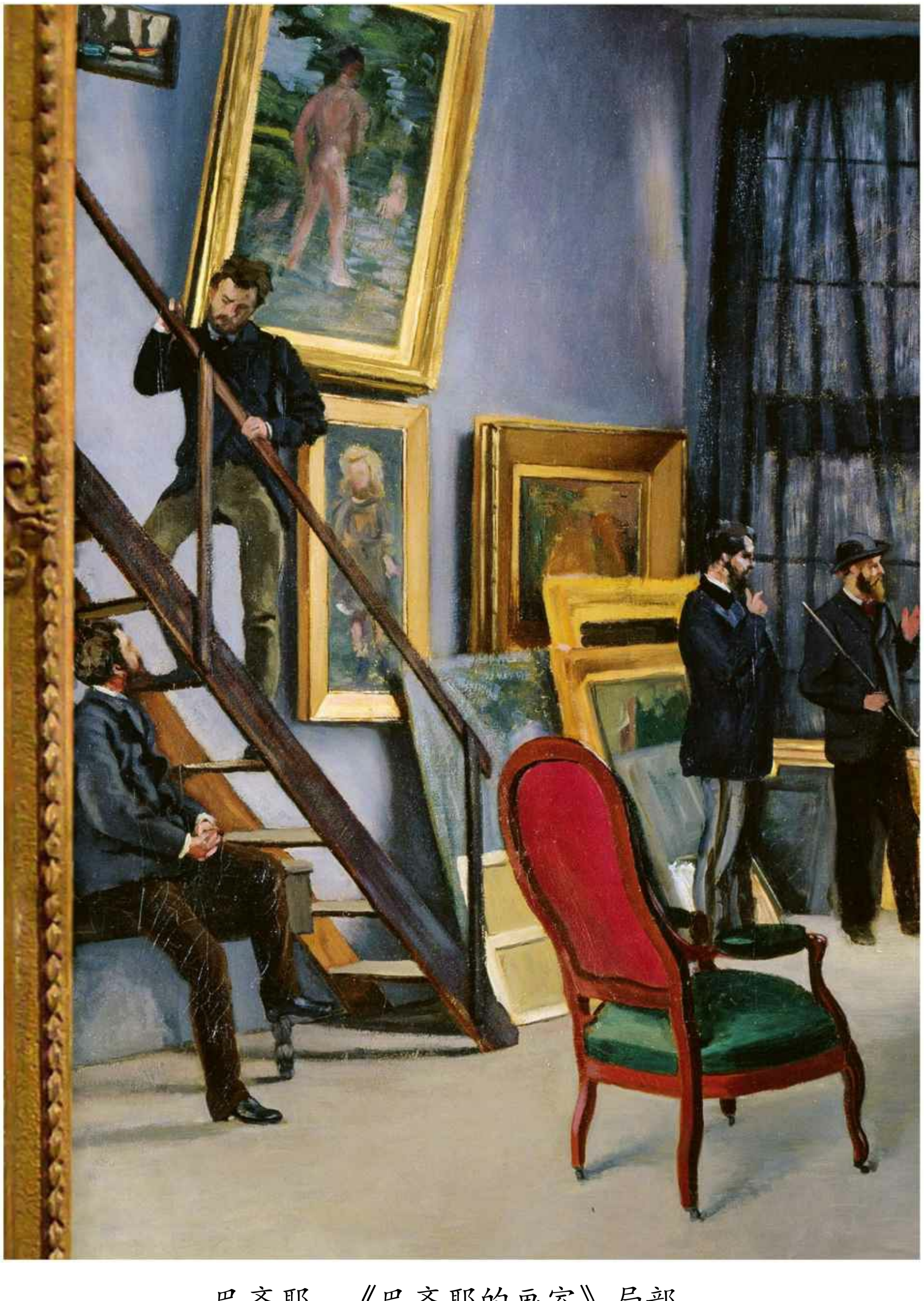
上：1900年的奥赛火车站。下：奥赛博物馆。



上：拉斐尔，《女先知们》，1514年，现藏于罗马圣母玛利亚大教堂。下：敦煌莫高窟。



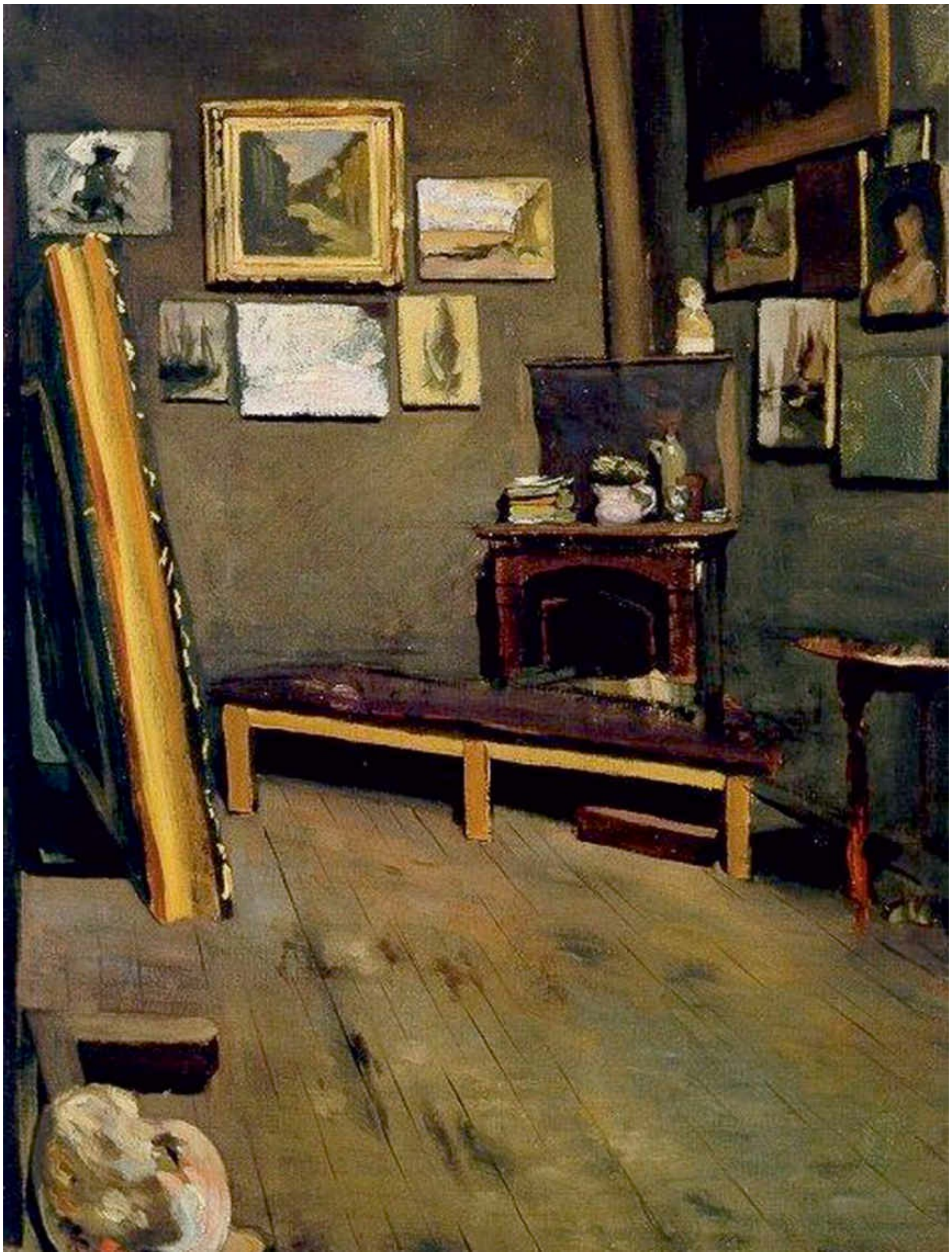
奥赛博物馆。



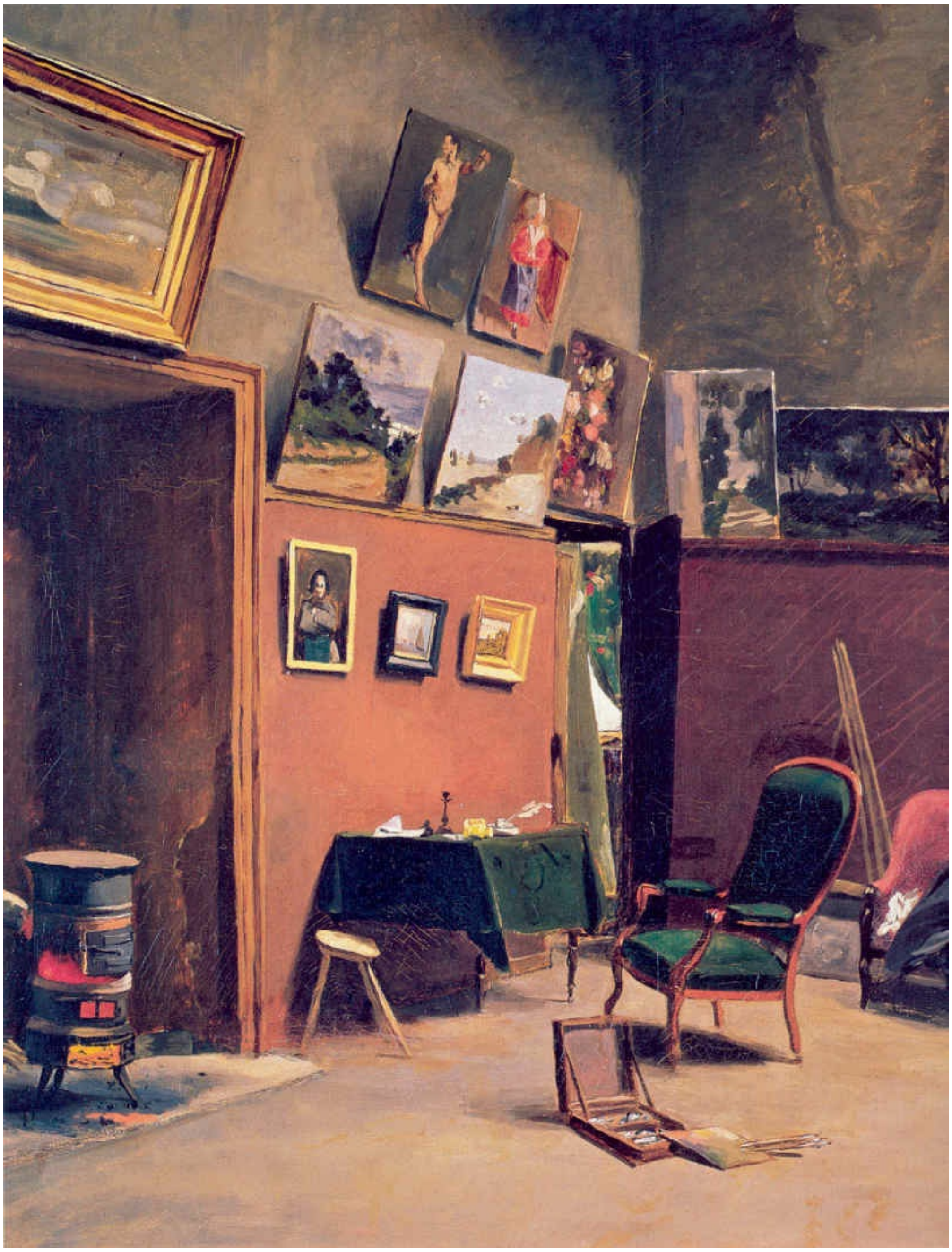
巴齐耶，《巴齐耶的画室》局部。



巴齐耶，《巴齐耶的画室》，1870年，现藏于法国奥赛博物馆。画中人物从左至右：雷诺阿、札沙里·阿斯特吕克、莫奈、马奈、巴齐耶、埃德蒙·迈特尔。



巴齐耶，《维斯康蒂路画室》，1867年，现藏于美国弗吉尼亚美术馆。



巴齐耶，《弗斯滕伯格路画室》，1865年，现藏于法国蒙彼利埃法布尔博物馆。

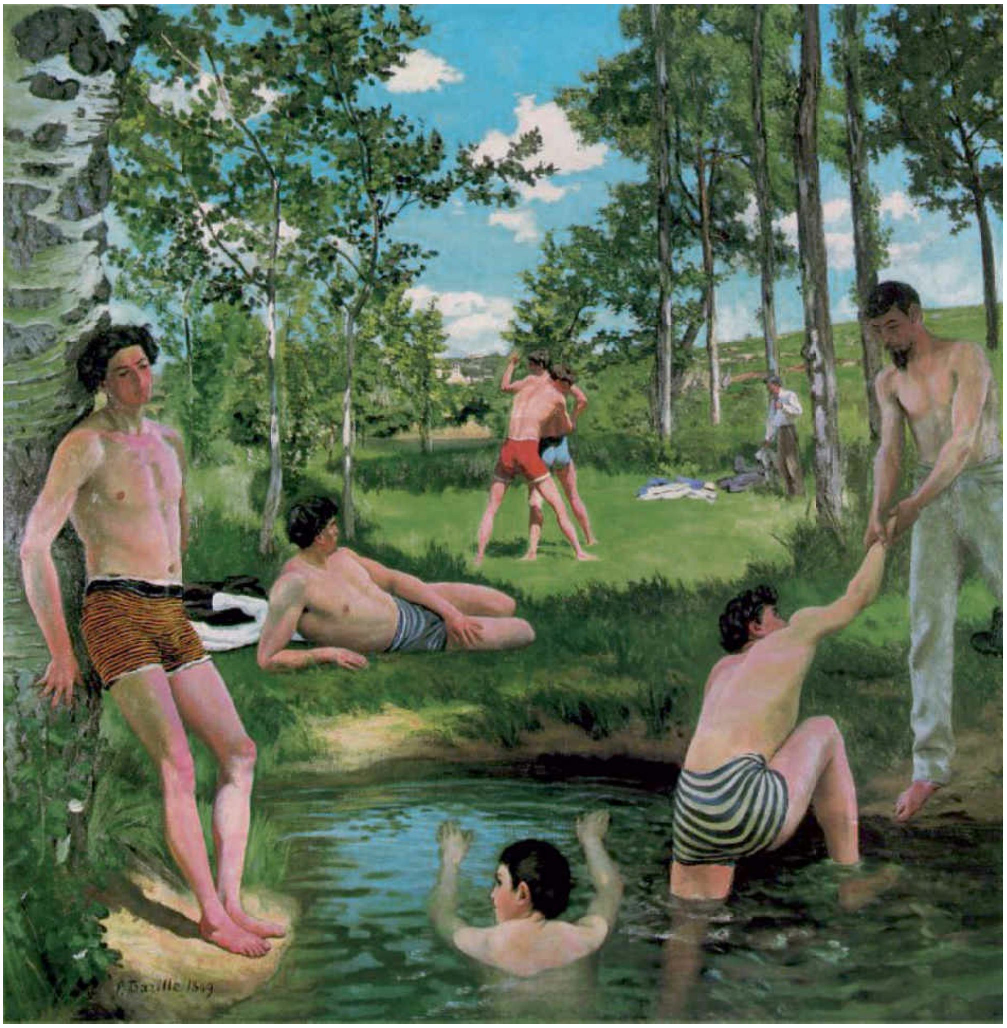


巴齐耶，《卡斯泰尔诺勒莱风景》，1868年，现藏于法国蒙彼利埃法布尔博物

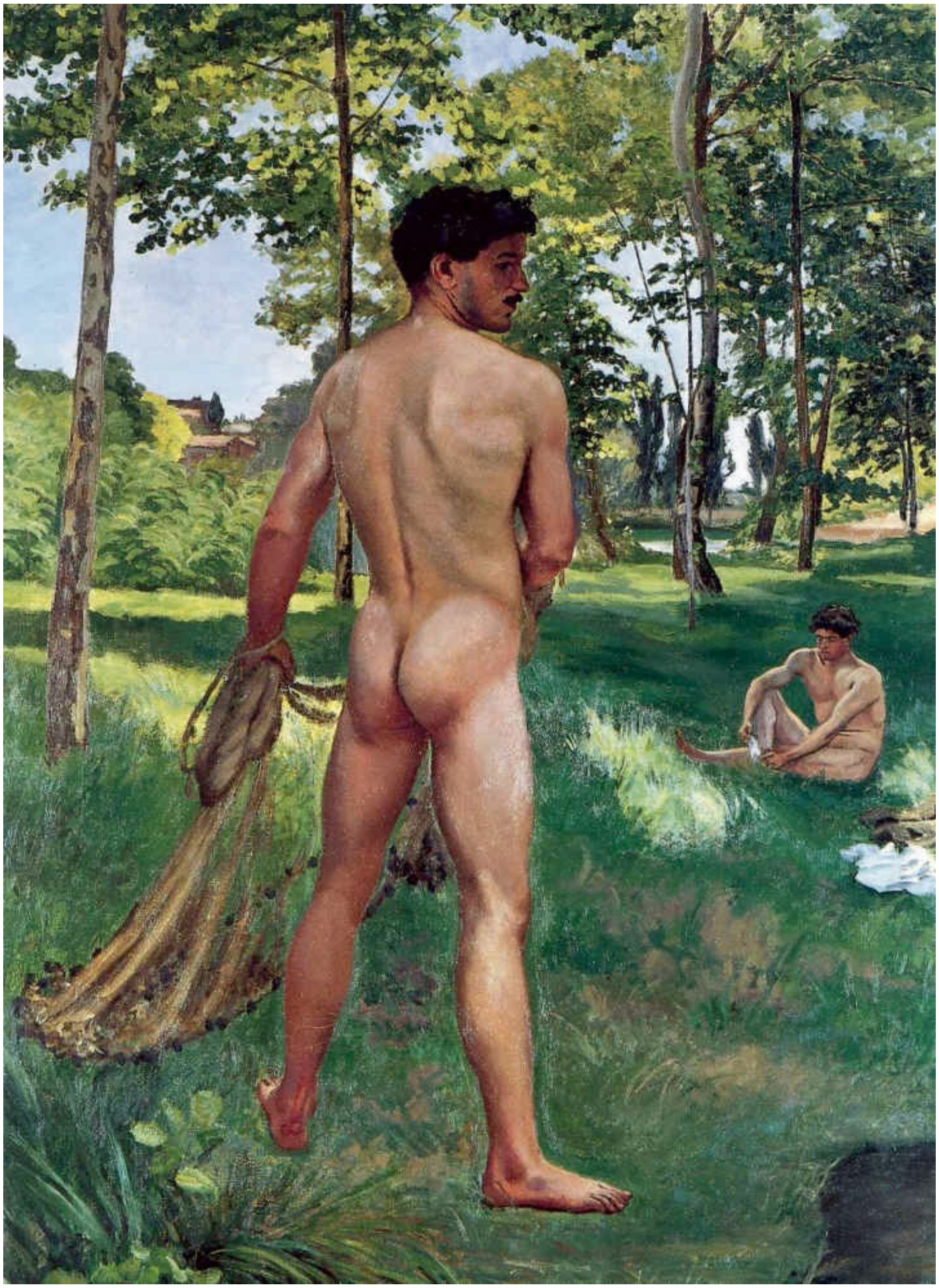
馆。



巴齐耶，《粉色的裙子》，1864年，现藏于法国奥赛博物馆。



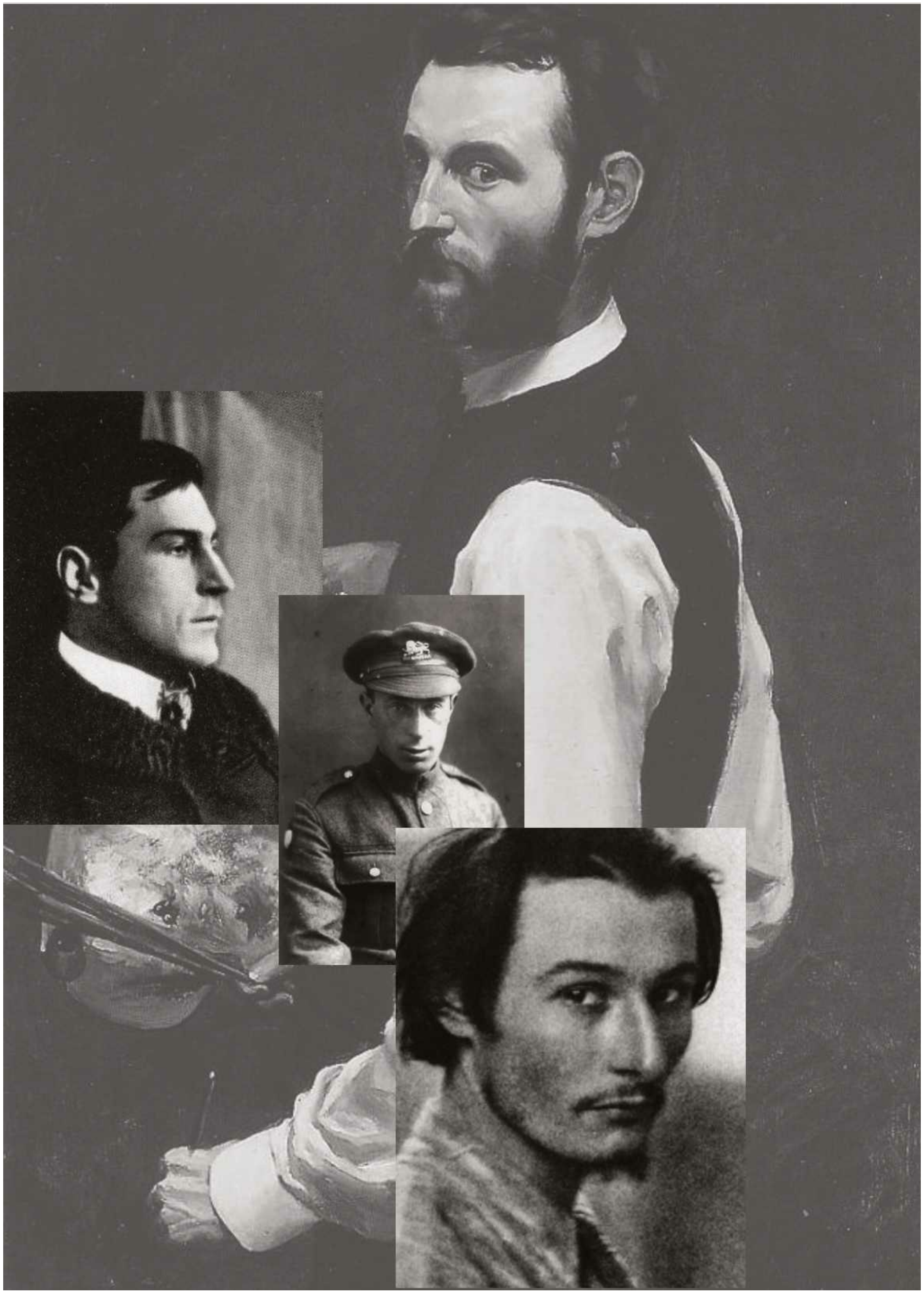
巴齐耶，《夏日场景》，1869年，现藏于美国哈佛大学福格艺术博物馆。



巴齐耶，《拿网的捕鱼者》，1868年，现藏于瑞士苏黎世古斯塔夫·劳第三世界基金会。



上：1914年，法国军队准备白刃战。下：1919年，一战中的法国士兵。



背景图为巴齐耶《自画像》，1865—1866年，现藏于美国芝加哥艺术学院。小图从左至右：画家弗兰茨·马尔克、诗人艾萨克·罗森伯格、雕刻家亨利·戈蒂耶·布尔泽斯卡。三人均死于第一次世界大战。



雷诺阿有句名言是："我画女人的背，画到可以抚摸的样子，就停下了。"他的儿子，小雷诺阿，是20世纪30年代法国著名导演。据60年代新浪潮翘楚特吕弗说，他每年都要好好再看一遍小雷诺阿的名篇《游戏规则》。这位好儿子为父亲写了动人的回忆录，最后写道，父亲生前一再关照他们，千万确认他已死透了，才能入殓。为什么呢，因为雷诺阿生怕被活活钉入棺材。

谁养艺术家
未完成的画（上）

上回捧着凡·高的小画，猛说好，又说，我也不晓得怎么好法，观众可能说：喂，等一等，你说不出道理，凭什么说好？

是的，遇到这么问，我又想跳楼，又想投河。而且跳楼投河也说不清。我知道，人喜欢答案，凡事有个答案这才踏实，这才放心。可我不关心答案，宁可找问题——这些天想想，这幅小画确实是个问题：

第一，凡·高初学，本事有限，实在玩不下去。

第二，算了，他只好停在半当中。

这就是我着迷的“问题”。不消说，没画完的画，别说好不好，根本不算作品。红烧肉没煮熟就端上来，花衬衫没锁边就卖给你，不像话。美术史千万张画，哪有画不下去就算了不起？没有。

不过凡事都有例外，都有异数，遇到大天才，历史会放他一马，甚至被天才带向新的历史。凡·高活着时，历史不理他，但他撞上一个关口，就是19世纪中叶到20世纪初，印象派画家正在干历史陌生的事。

所谓前卫画家，就是事情做得忒早了，历史看不惯，看不懂，看不见。我们今天看凡·高，多好啊，没问题啊！可当时看来，凡·高完全是在乱画，别说沙龙，连印象派的破展览也没他的份，他生前大概只有一次非正式“展览”：他瞧见毕沙罗他们写生回来，赶紧奔回去，拎着自己

的画搁在路边，献给哥们儿看，就像现在考前班的小子巴结美院本科生一样。

美术史对印象派有太多说法，都有道理的。今天我借凡·高这幅小画，把标准放到很低很低，单从一个角度说事，就是：

“未完成的画”。

“未完成”对应“完成”。19世纪前，几百年，逾千年，不管什么画都有“完成度”，都有可遵循的标准。其中有过度完成的，譬如《蒙娜丽莎》，有刚巧接近完成的，譬如哈尔斯那幅男孩的肖像，但你很难在19世纪前指出一幅画，说：

啊呀！这幅画没画完？！

到了印象派，绘画渐渐偏离老规矩认定的“完成度”。他们未必清楚到底画到什么地步，才算完、才算好，他们也在“摸着石头过河”，但他们的大胆妄为，不是激情啊、创新啊这类空洞的指控，而是，简单说：画家的角色变了。

19世纪之前的几百年、几千年，不管宫廷画师还是小画匠，大致属于服务行业，这种高级服务和社会维系着严格的供求关系，换句话说，每幅画都是“任务”，都是“订件”。

注意，不是“商品”。商品对应假定的市场，“订件”，是有实实在在的主人指定你、委托你，弄一件作品，然后放在早就安排的位置上。古代画家可不是自己高兴画着玩，而是为各自的东家服务的。古希腊、古罗马、中世纪、文艺复兴，雕刻与壁画全是城邦、教堂、广场、宫殿的摆设。15世纪到18世纪，王公贵族的需求多样了，肖像画之外，逐渐衍生了历史画、风俗画、风景画。

大卫的《拿破仑加冕礼》，是新皇登基的大场面，绝对国家一级工程。画完了请拿破仑看，拿破仑背着手走来走去，没话说，然后，对画家脱帽致敬——大卫是新朝的文化部部长，不晓得是画了这幅画当上的呢，还是当上后才能拿到国家工程。据说他非常专断，还整死过人。

那位意大利15世纪壁画家戈佐里，特意把自己的脸混在《博士来拜》图的人群中，还竖起四个手指，什么意思呢？因为他拿到400弗罗林佣金。当时一个画家的全年生活费，据说才四五个弗罗林，戈佐里要把这笔大赏金永久性留在画中，告诉后人。

伦勃朗的佣金是多少呢？不知道。大名鼎鼎的《夜巡》是阿姆斯特丹市民警卫队的订件，画完后，警卫队不喜欢，他从此倒霉，生意清淡，穷下来。哈尔斯六七件最辉煌的大画也是市民警卫队的订件，画里的军官，有名有姓，军旗和徽章，有根有据，曾挂在他度过晚年的养老院里：他死后，遗物是三条被褥，一个食物柜，一张桌子。

类似的案子讲不完。我们今天瞧着名画大叫：艺术啊，艺术啊，其实都是订件——你拿了400弗罗林，哪有不画完的道理！

那么，难道画家不为自己画画吗？有的。早年伦勃朗画他太太坐在他腿上，举杯欢笑，显然为自己画的；他晚年清贫，境界却是高了，老是画自画像。委拉斯开兹的《宫娥》和《侏儒》系列，也不像是指定任务。不过他的人就属于皇家，再怎么玩儿，作品归属皇家。

古人有没有未完成的作品呢？有的。安格尔的一幅贵族青年肖像，画到一半，俊公子死了；另一件贵妇人小肖像，背景画好了，不晓得什么缘故，脸部和大裙子不画了。

文艺复兴和巴洛克也有不少未完成的画，现在作为文化遗迹展示。大都会博物馆有两件，四分之三还是单色稿，使我知道16世纪的颜料和作画程序，和19世纪完全不同。

好了。从什么时候开始，一幅“未完成的画”也可以被接受，被赞美？大致要到印象派。但历来说起印象派，都在艺术上谈是非，关键一步，其实是艺术的功能变了，供求关系、供求方，也跟着变。粗粗概括：进入19世纪，英国工业革命成功，法国共和政体出现，资产阶级抬头，现代文明确立。贵族、教堂，仍然需要画家，但越来越多的富裕家庭也爱买画。买主一变，市场也变，绘画的需求、主题、趣味，大幅度

翻新。

艺术史大致不谈这些，唯在艺术上做文章。直到二战后出现“艺术赞助史”，这才揭示“谁养艺术家”——这个命题，倒是受了马克思学说的影响——很简单：宫廷画家，宫廷养，伦勃朗、哈尔斯加入画家同业公会，才能对外接活儿。印象派时期——也许再早一点——个体画家出现了，直白地说，就是单干户。我在纽约，美其名曰是个“自由职业画家”，交税时，个人身份填写的是法律名词，叫作“self-employed”，就是“自己雇自己”的人。

总之，19世纪中期的画家群体不再是领取任务的人，而是等有钱人买。现代意义的画廊、画商，开始登场。作品卖不掉，卖不高，画家宁肯受穷，由着性子自己玩。既是自己玩，画什么，怎么画，画到哪一步算完，当然自己做主。

这个过程，我，还有我的老师一辈，都经历过。虽然和欧洲的情形不同，但“文革”中的画，全是指定的：上面要你画，求之不得，上面否决了，你得认，上面要你改，你就得改。我那时知道米开朗琪罗也得遵教皇命改大作，我算什么呢，那就改吧——好了，“文革”一过，艺术家的尾巴纷纷翘了起来了，不听话了，虽然各人处境不同、性格不同，翘法也不同。简单说，19世纪正是欧洲艺术家翘尾巴的时代：我要这么画，我画没画完，你管得着吗？

漫长艺术史，画家的身份从巫师、奴隶、工匠、同业公会会员、宫廷贵族画师，一步步变成自由人，“自己雇自己”——观众或许会问：艺术家给养起来接活儿好呢，还是独立自由好？

各有各的好，各有各的不好。给人养着，出一种艺术；自己养自己，出另一种艺术。达·芬奇的时代出不了凡·高，安迪·沃霍尔的时代出不了伦勃朗。有人要，等人要，各有甘苦，大家知道，凡·高最动人的冤案之一，是卖不出画。但事情或许被弄反了，我们忽略了顶顶关键的问题：在他的时代，没人要他画画。没人对他说“嗨，文森特，画个男

孩站在海边好吗！”或者说“画个向日葵给我家里墙上挂挂！”

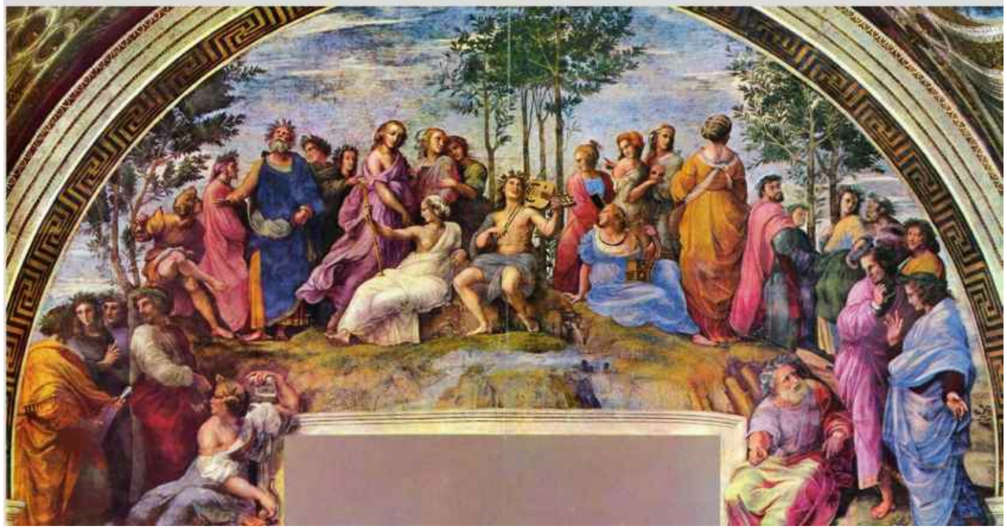
没有，一个也没有。

自由造就了凡·高，自由弄死了凡·高。凡·高死后，那位太太买了他两百多幅画，其他散失了。二战前后，欧洲画店很容易买到凡·高的画。他画了六幅向日葵，其中一幅给日本人买去，二战时美国人轰炸大阪，那件向日葵炸没了。80年代日本一家公司又买回一幅凡·高，价钱是战前的几百倍。

如今谁不崇拜凡·高的向日葵？那幅海边的小子，有人喜欢吗？我不知道。杜尚有句话：“一件艺术作品的名气，取决于被谈论的次数。”一百多年来，关于凡·高的谈论数不清，这幅小画有人谈吗——我要纠缠它，我的讲述也未完成，下回仍然谈论“未完成的画”，希望大家别嫌烦。

2015年1月30日

正巧，今年夏季，伦敦考陶尔德艺术学院举办了特展“未完成的名画”，展品涵盖文艺复兴到印象派的大量未完成作品。可惜不能去看，也可惜我手边的资料实在太少。倘若各国美术馆准许我随意引用各馆电子版图像，我的“旁征博引”的能量，可就大了多了。

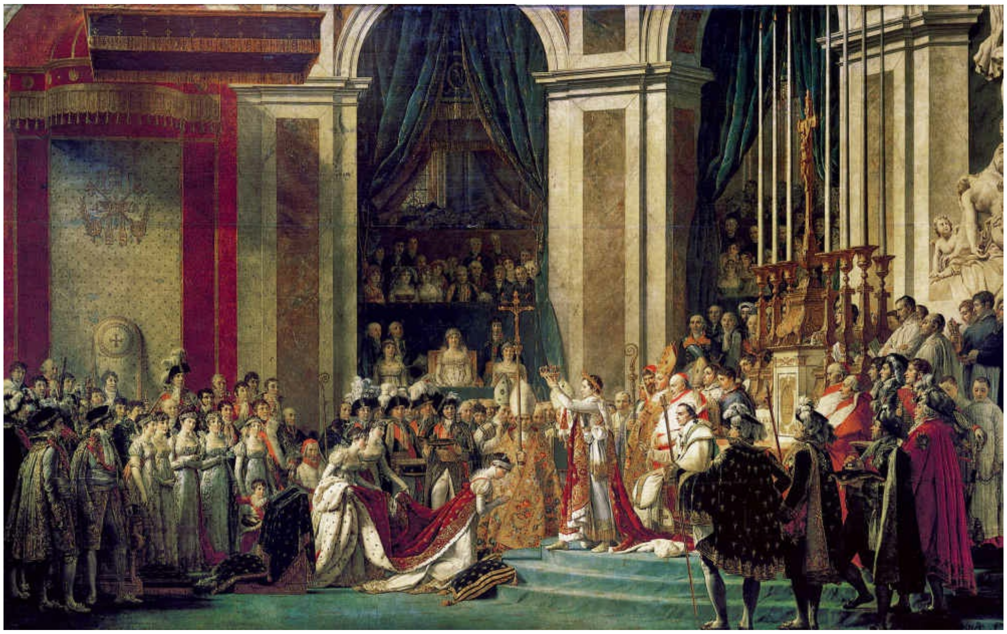



上：拉斐尔，《博尔塞纳的弥撒》，1512年，现藏于梵蒂冈博物馆。下：拉斐尔，《帕尔纳索斯》，1510—1511年，现藏于梵蒂冈博物馆。





委拉斯开兹，《腓力四世像》。左上：1644年，现藏于美国弗里克收藏馆。右上：约1653年，现藏于西班牙普拉多博物馆。下：1634—1635年，现藏于西班牙普拉多博物馆。



大卫，《拿破仑加冕礼》，1805—1807年，现藏于法国卢浮宫博物馆。



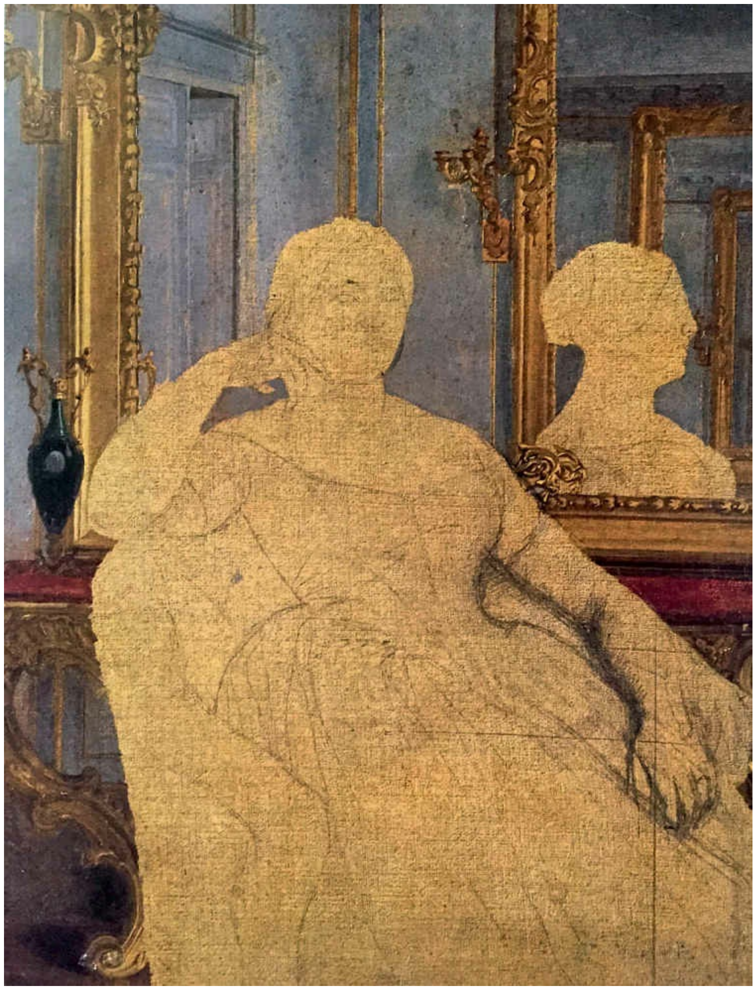
伦勃朗，《夜巡》局部，1462年，现藏于荷兰阿姆斯特丹国立博物馆。



戈佐里，《博士来拜》局部，1459—1461年，现藏于意大利佛罗伦萨美第奇—里卡迪宫——请注意：上图前方正中，下图右起第四人，就是画家戈佐里自画像，并竖着他的四个手指，代表400弗罗林。



安格尔，《让—皮埃尔—弗朗索瓦·吉利贝尔》，1804—1805年，现藏于法国安格尔博物馆。



安格尔，《莫瓦特歇夫人画像习作》，1856年，现藏于法国安格尔博物馆。



荷兰克勒勒—米勒博物馆展厅。右上：画商保罗·杜朗—卢埃尔。左下：凡·

高，《海边的渔夫》——凡·高这幅小画为什么好，怎样好，我当然知道，也可说说：那是三五人聚会，一时兴起，彼此闲聊的话题，不该在有限的节目时段，喋喋评析。我要诸位“看”，不求非得“懂”。节目是为观看而谈，大家先看，看了再说——“再说”的意思，即不必说了。凡能言说的物事，用不着画，画得好，则语言便是多余。





上：塞尚，《有水壶的静物》，1893年，现藏于英国泰特美术馆。下：塞尚，《圣维克多山》，1904年，现藏于瑞士贝耶勒基金会美术馆——留着布白，率尔停笔的塞尚，别说在印象派小史，就是在欧洲美术史中，也是第一位。他可能根本没意识到画布尚未填满。据我所知，塞尚从未留意过任何中国水墨画，从不知什么叫作“逸笔草草”。但20世纪30年代，上海美专与杭州艺专的刘海粟、林风眠及其弟子们（包括木心），都声称他们热爱塞尚，理解塞尚。这是美好的误解，与塞尚生前的被误解，并非同一种。

绘画的放纵
未完成的画（中）

今天继续纠缠“未完成的画”。

喜欢古典音乐的朋友，知道舒伯特第八交响曲叫作《未完成交响曲》，木心认为舒伯特其实完成了，但我觉得未完成。交响曲必须三个乐章、四个乐章，在十八九世纪几乎等于法律，舒伯特的第八交响曲之后，第九交响曲就是规规矩矩四个乐章。“古典时期，几代艺术家在古老的格式里打滚，不敢跳出来”，这是木心说的另一句话，果然是的。舒伯特同期，包括后来的舒曼、勃拉姆斯一代，很难找到两个乐章的交响曲。

但木心是对的，他用现代意识看待“未完成”，认为那两个乐章完满自足，无可增减。我呢，也没错，因为我用传统意识看待“未完成”，要是顺着这两个乐章的结构、思路，舒伯特写出第三、第四乐章，多好啊——不过话说回来，音乐史少了一部《未完成交响曲》，反倒无趣，也是遗憾。

舒伯特的未完成，原因不明，是天意；凡·高的未完成，一目了然，是人事，属于技术范畴。今天从绘画本身寻找“未完成”的原因，焦点是：这幅画是在户外画成，还是在屋子里画成？

画画的人知道，一幅画在户外画，在室内画，千差万别。顶要命的

差别，是作画的时间。

户外写生，光景变得快，必须迅速；室内画画，细细琢磨，不必赶。油画诞生几百年，绝大部分画是在屋子里画完的。印象派之前的巴比松画家，米勒、柯罗、杜比尼、西奥多·卢梭，都出外画春夏秋冬、日暮晨昏，然后回画室遵循老规矩，处处画到家。柯罗是户外写生的天才，他常为同一景别画两幅画：一幅当场写生，时间短；一幅根据写生，躲屋子里从容地画。同样画“南尼大桥”，回家琢磨的那幅，很精美，写生那幅，有生气，20世纪评家说，还是后一幅更好。

印象派的贡献，说来说去就是光影啊，色彩啊，此前几百年，画家不琢磨光线、不讲究色彩？绝对不是——印象派哥们儿率先走出的一步，其实是在户外当场完成一幅画：意思到了，就收摊，老子回去不加工了。

所以，一年到头蹲在野地里，当场画完，此前几百年的画家，不这么干的。

画画拼的是感觉、才能、经验、状态，顶顶起码的一条，是拼时间。19世纪之前的一幅画，画个把月，大半年，甚至更久，很正常，可是一天、半天、几小时画成一幅画，恐怕从印象派开始。凡·高在阿尔的画，我看过日期注明，吓坏了：一天一幅，顶多两天一幅。

莫奈的《日出印象》，就要捕捉六点钟那一瞬的耀眼景象，他认为捉住了，就回家，回家途中，太阳爬高了，另一种辉煌的光景出现，他会换个日子去画七八点钟的太阳——比他早几十年的英国人透纳，早就画过壮丽的日出，可是招法还是传统，诸位一看，就是在画室细细琢磨的。

问题不仅是快慢，而是，一旦要当场画完，手放开来，笔触放开来，种种意外的、奇妙的、好看的效果，出来了。这是对画家的巨大诱惑，无穷无尽的诱惑。颜料、笔触、涂抹、覆盖，本身就美极了，愉快极了。古典画家的色彩笔触是为了画出对象，印象派找个对象画，是为

了玩耍笔触和色彩——绘画从此放开了，自由了，绘画开始和媒介本身玩。

但这种意识在印象派那里，是半自觉的，多年后马蒂斯一伙则完全自觉。他指着他的裸女画狡辩道："我不是在画女人，我在画一幅画。"回头看，马奈的《莫里索肖像》，草草几笔，在前辈画家看来，刚起稿子，应该画到公认的细致度、完成度，这才罢休，可是马奈呢，不画了，就这样！现在这幅画被认为是肖像的神品，那时的历史可不是马奈说了算。你要痛快，你痛快去，沙龙不要你，公众看不懂，还群起嘲笑你！

那是19世纪70年代的事，凡·高躲在荷兰，还没学画。

户外写生流行，还有个再具体不过的原因：19世纪，我们现在用惯的锡管颜料，发明了，便于携带，随时随地用。此前的颜料要么放在玻璃罐里，还得画家亲自调制，要么存在特制的猪尿泡里，难以携带……但这话题牵涉材料与绘画的关系，以后单说。我要抓住今天的要点：一幅画怎样才算画完，是印象派提出的颠覆性问题。

可是颠覆性问题，要付代价，印象派哥们儿为此受一辈子委屈，进不了沙龙，也没生意。为什么呢？理由千万条，有一条很少被提到，但非常致命，就是：大家嫌印象派的画太潦草了。历史从未见过马奈的《莫里索肖像》、莫奈的《日出印象》这样草草了事的画，报纸记者嘲讽道：猴子也能画出这些画。

艺术的趣味一旦确立，代代延续，不容易接受新变化。十七八世纪，普桑、大卫、安格尔，无数沙龙画家，精细到无以复加。在他们眼里，巴比松太粗野，没教养，可是，在巴比松画家眼里，印象派画家可能更不像话。安格尔曾是沙龙评选主席，总是否决巴比松的画，柯罗晚年也有资格评审了，他也不太接受印象派的草率。说来悲哀：莫奈晚年，立体主义起来了，他也看不惯。

然而绘画一旦破了规矩，放开来，接下来的麻烦不只是画完不画

完，而是，怎样才算完？

我们来看印象派老大哥毕沙罗：他关注景物和光阴的无穷变化，无穷丰富，小小一件写生，会去同一个景点画几十遍上百遍。你看他原作，天空、泥墙、草丛，不断重画，覆盖，颜料层厚得跟泥浆一样。美术史陌生的新命题，因此出现了：

一幅画画到什么地步才算完？换句话说，一幅画，可以无穷无尽画下去。

这个命题在他憨傻的塞尚老弟那里，走得更远：塞尚的每幅画，都打算不断不断画下去。按照传统要求，他的一生，没有一件作品是画完的。相比之下，凡·高那幅，颜料至少铺满画面，可是塞尚留下五分之一的画，连画布底子都还空着，铅笔稿子历历可见。为什么呢？

在一个叫作蓬杜瓦斯的地方，青年塞尚跟着毕沙罗画写生，他不管光线，不管四季阴晴，只顾反反复复刻画房子、树干、河岸、远山的边缘，中间空着布白，都忘了画了。他这样做，是在乎画面的量感，他说，他要回到普桑的“均衡”。

2005年，纽约现代艺术博物馆推出毕沙罗和塞尚对比展，两人在同一景观画的画并排挂在一起：毕沙罗画得再糙，还是试图完成，塞尚呢，没有一幅算得上画完。凡·高没画完是本事有限，去巴黎后，他的画渐渐形成一套办法，大致画完了、说得圆，可是塞尚根本不在乎画完没画完——他把一幅画拆解了，从此开启新的画法，叫作“open work”，意即“打开的作品”。

既是打开了，便无所谓关闭：关闭一幅画，就是完成。虽然传统的关闭法千差万别，但你去看19世纪前的画，看不出画到一半时什么模样，都被最后的“完成”覆盖了，封锁了。塞尚完全暴露画画的过程，画画的过程，就是未完成状态，那是塞尚乐此不疲的快感，他要一幅画永远处于打开的状态。

日后塞尚说毕沙罗是他“爸爸”，启示了他。他死后，自己成了毕加

索、马蒂斯一大伙人的“爸爸”，为什么呢？因为他把绘画拆解了，后人各取一端，逐渐引向立体派，乃至抽象画。

毕加索说过一句话：“一幅画挂上墙，就死了。”什么意思呢？就是，只要不配框子，不挂起来，一幅画还“活着”，还能来回琢磨，继续画——这句话只会说在20世纪。提前五六十年，一百来年，所有画家不会想到，也不必操心这两个问题：一，一幅画可以不画完；二，一幅画可以没完没了画下去。

但我不能没完没了地说——这个节目可不是“自己雇自己”，而是理想国的视频项目，百分之百属于任务、订件，我不能玩儿“未完成”，所以下一回一定说完、交差，但愿诸位捧场，全程听完。

2015年2月5日





上：舒伯特，《未完成交响曲》副本。下：舒曼，《f小调第三奏鸣曲》手稿。



马奈，《莫里索肖像》，1872年，现藏于法国奥赛博物馆。



柯罗，1871年（就在前一年，普法战争开打，巴齐耶战死。四年后，柯罗逝世）。



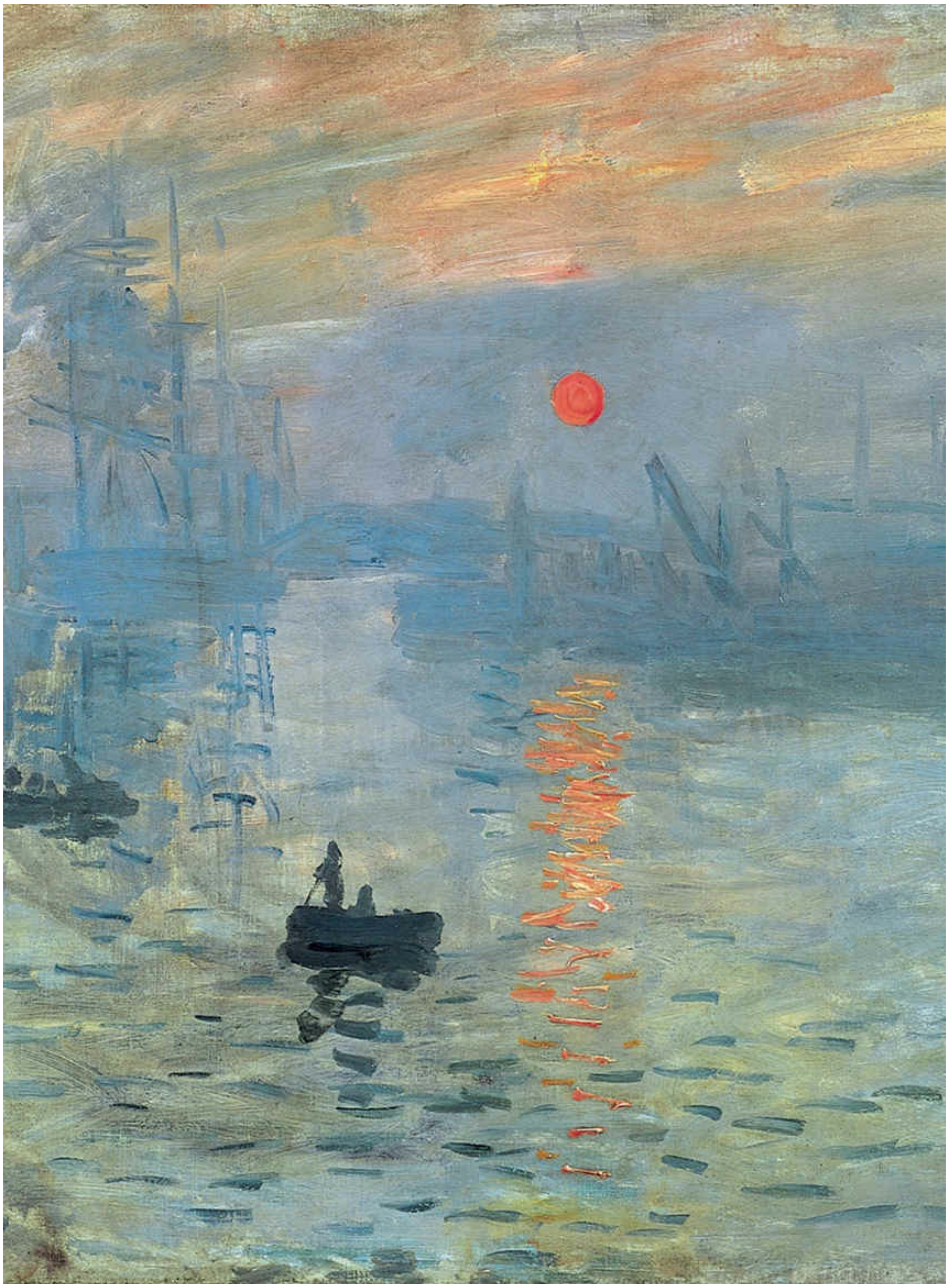


上：柯罗，《南尼大桥》写生，1826年，现藏于法国卢浮宫博物馆。下：柯罗，《南尼大桥》，1827年完成于室内，现藏于加拿大国家美术馆。





上：透纳，《船只进港》，1826年，现藏于美国弗里克收藏馆。下：透纳，《迪耶普港口》，1826年，现藏于美国弗里克收藏馆。



莫奈，《日出印象》局部，1872年，现藏于法国玛摩丹美术馆。

毕沙罗，《蓬杜瓦斯修道院》，1867年，现藏于美国古根海姆博物馆。



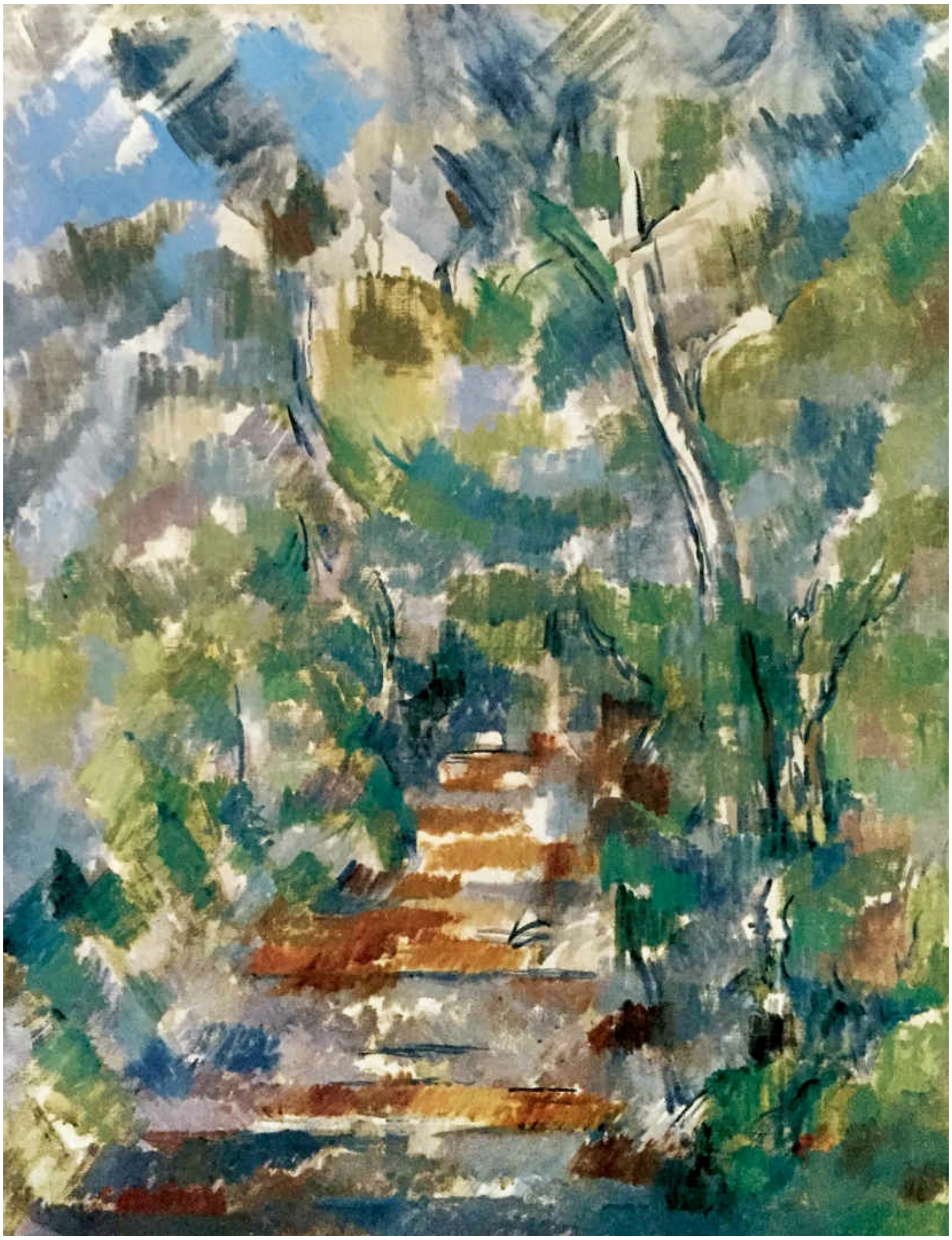
毕沙罗，《蓬杜瓦斯修道院》，1867年，现藏于美国古根海姆博物馆。



毕沙罗，《蓬杜瓦斯的雅莱山》，1867年，现藏于美国大都会艺术博物馆。



毕沙罗，《海边的牛棚》，1877年，现藏于英国国家美术馆。



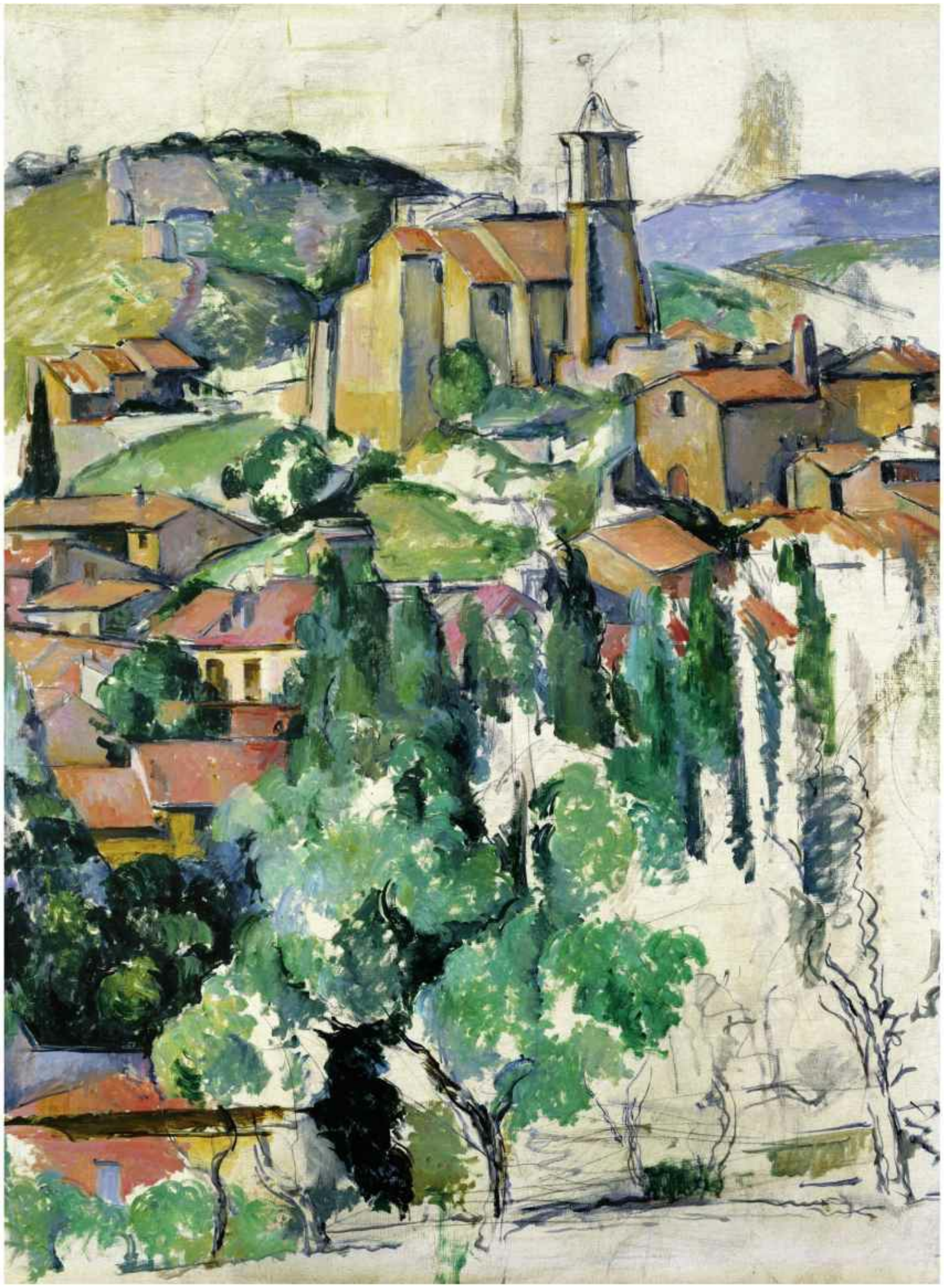
塞尚，《林中风景》，1900—1902年，现藏于瑞士贝耶勒基金会美术馆。





上：凡·高，《麦田中的柏树》，1889年，现藏于英国国家美术馆。下：塞

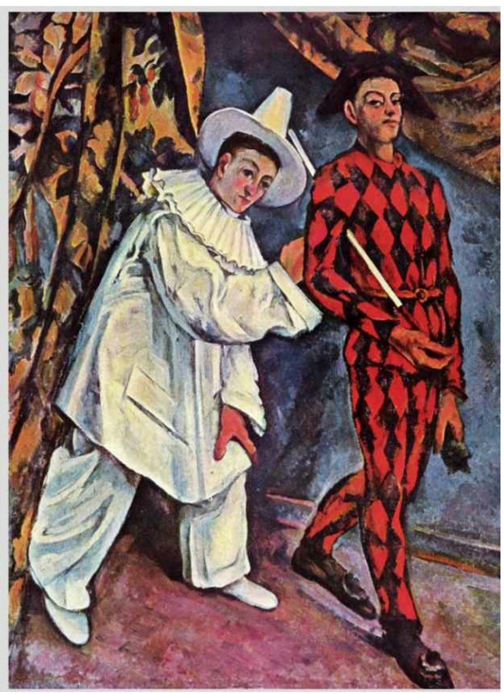
尚，《有牛奶瓶与水果的静物》，1886—1890年，现藏于挪威国家美术馆。



塞尚，《加尔达纳村庄》，1885—1886年，现藏于美国布鲁克林博物馆。

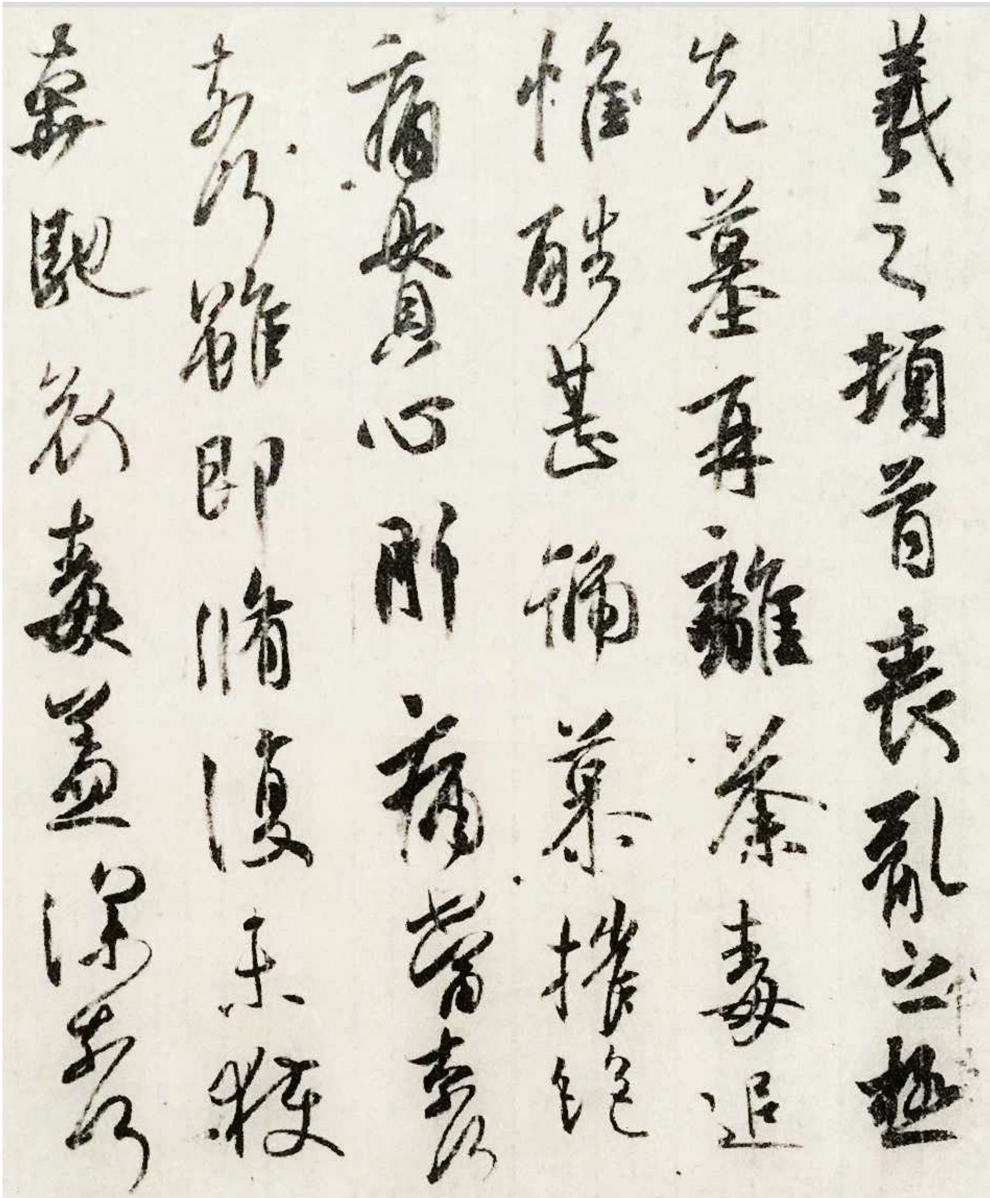



左：塞尚，《举调色板的自画像》，1890年，现藏于瑞士比尔勒基金会。右：毕加索，《举调色板的自画像》，1906年，现藏于美国费城艺术博物馆。

左：毕加索，《拿面具的滑稽演员》，1918年，私人收藏。右：塞尚，《丑角与喜剧演员》，1888年，现藏于俄罗斯普希金博物馆。

导演谢梦茜，心思细，本事大。我随口提到的什么，十之七八她都搜到资料，植入影像。本集提到古代画家的颜料装在猪尿泡里，她竟找到原型图片，使我头一回领教油画祖宗使用的家当；她还找到了生产锡管颜料的年代和发明者，原来是个美国佬。更有不少我想都没想到的资料，她也顺手查获，编入节目，猛一显现，活见鬼！本集中，梦茜居然找来莫奈与雷诺阿的珍贵片段，是20世纪初叶法国人为两位长寿的印象派老将拍摄的黑白电影。看着坐在轮椅上用绷带缠紧手指捏住画笔的雷诺阿，看着老头叼着烟凑上脸去，由儿子点燃，随即喷云吐雾……我欢喜大笑，流下泪来。



王羲之，《丧乱帖》，4世纪，现藏于日本宫内厅三之丸尚藏馆——“书画同源”之说，可能是真的，可能很有理，但我谈画，不喜引用中国画论与书论。瞧着王羲之的字幅，我不想到绘画，瞧着王希孟的图卷，我不想到书法。当然，这是要被书画家嗤笑之事——到这一集，我却由西洋而想到中国，由中国绘画而想到书法了。我能自圆其说吗？我的“其说”是什么呢？但这回真的想到了书法。

非正式魅力
未完成的画（下）

上回用了毕加索的话：“一幅画挂上墙，就死了。”这句话的讯息是：延续几百年的完成标准，化解了。它变成每个画家自己的问题。从此画家有权对自己说：行了，这幅画可以了，或者，他会问自己：这幅画画完了吗？

1910年前后，毕加索为美国女士格特鲁德·斯坦因画了一幅肖像，现在挂在大都会博物馆——岔开去，斯坦因夫人嫌毕加索画得不像，毕加索随口说了一句著名的话：“太太，没关系，你会慢慢像这幅画。”——这幅画画了多少遍？我看过资料：110次。

去年读英国人马丁·盖福特写的《蓝围巾男人》，这个家伙给卢西安·弗洛伊德当了半年多模特，其间老头说了一句老实话，我以为回应了毕加索的意思，他说，每幅画接近完成时，他最拿不准的事，就是他该不该罢手，他无法肯定，这幅画是否画完了。

天哪，伦勃朗、普桑、大卫、安格尔，根本不会这样想。他们非常明确怎样才算完成，而弗洛伊德是二战后分量最重的具象画家，他反复刻画的量感是毕沙罗的几十倍。他画个巨胖的裸女躺在沙发上，足足画了11个月。他这么大本事，这么强悍，居然不确定究竟画完没画完，这可是20世纪的命题。

现在再看凡·高这幅《海边的渔夫》。有一条非常肯定：根本没画完。没画完的原因，也非常肯定：凡·高刚学画——问题又回到一开头：这样子没画完，凭什么就算好？！真抱歉，我还是没法回答。不过，巧极了，就是这位弗洛伊德说：

凡·高没有一幅画是不好的。

真解气啊！那些没画完的画——没有一幅是不好的！大家要知道，20世纪顶牛逼的大师，都对神经病凡·高服得要命，而且懂得他。毕加索说："希腊人，罗马人，文艺复兴人，都根据共同的规则画画，从凡·高开始，每个人必须是他自己的太阳。"

自己的太阳，就是自己定规则。画什么，怎么画，怎样才算画完，你自己做主，自己掂量——接下来，我可以引述我老师吴作人先生的两句话。

我在美院混了两年，吴先生只来过一次，坐了半小时，临走笑眯眯扔下两句客气话："你们要知道什么时候停下来。要知道画，也要知道不画！"几十年过去了，我还是做不到吴先生的规劝。但我扯淡扯到现在，有点明白他的意思了：

他这"不画"的观念，一半来自20世纪欧洲绘画——他去比利时留学时，现代主义已经确立，传统绘画完美的关闭系统，已经过时，"未完成"的概念被接受——但是吴先生的另一半意思，来自他的血脉，来自古老的中国绘画与书法。

中国工笔画和西洋画一样，怎样才叫画完，自古有一套严密的程序、规则。可是上千年前，中国出现了世界各国没有的画家群体：文人画家。照西洋人的解读，文人画家是业余画家。

那次谈论《千里江山图》，我曾说，中国美术史最好看最矜贵的画，是工笔重彩画。这说法有点偏激，实在是针对文人画说的，因为文人画地位太高，话语权太大，现代中国人，还有洋人，说起中国画就是文人画，也太偏了。可是相对严密的西洋画，中国文人很早确立了截然

不同的绘画态度，什么态度呢？

绘画中的一切，都是假的，不要当真。绘画只是绘画。画画的心情比那幅画重要，无所谓画完不画完，逸笔草草，恰到好处，才是绘画的真谛，笔、墨、纸、水，是性灵的游戏，是无穷的享受。

这样一种意识、态度，西方人差不多要到19世纪中叶，才醒过来。在印象派同期和后期，雕刻家马约尔、布德尔开始专注泥土和石头的量感，音乐家圣——桑、德彪西开始玩弄音色与音符，诗人波德莱尔、马拉美，还有稍后的兰波，斟酌字词。晚年德加写了十四行诗请教马拉美，说我有许多意象没写出来，马拉美对他说：“亲爱的，诗不是意象，而是字词。”向来刻薄的德加只好对马拉美说：“老兄，我在你面前丢丑了。”——哎哟！所谓平仄、押韵、对仗、字词，是我们唐宋诗人早就精熟的老把戏啊！

为什么中国出现这种绘画意识？理论说法很多：道家思想、老庄传统、佛家、禅宗、诗词、养生术、隐居文化、应酬文化，等等，等等。中国的文官制度成熟太早，文人画家大部分是各级官员，不愁衣食，是一群高贵的闲人，拿着朝廷俸禄，干着西方自由画家的勾当。这伙人把官员，包括下野退隐的官员，加上僧侣出家人的那么一种生活态度，带进绘画。画画不再是订件，而是所谓消遣、寄托、酬酢的手段，是自我标榜的另一重身份，清雅，淡泊，出世。宋末元初的两位大画家，赵孟頫、钱选，有个著名的对话：

> 赵子昂问钱舜举曰：“如何是士夫画？”舜举答曰：“戾家画也。”子昂曰：“然。余观唐之王维，宋之李成、郭熙、李伯时，皆高尚士夫，所画与物传神，尽其妙也。近世作士夫画者，谬甚也。”

在古籍中，这段话有好几个版本。其中几个词颇有争议：“戾家

画”，又同“隶家画”，有人坚称是文人画，有人认为是专业画。赵孟頫应答的那个“然”字，后人的解读也不同，甚至相反。中国画论，是聪明透顶的语焉不详，以上对话五六个版本，各持一理，但大意不难揣测，就是：

“高尚士夫”，指有学问的官，他们画起画来追求“与物传神，尽其妙也”。但南宋以来越画越不行了，“谬甚也”！使赵孟頫很生气。

赵孟頫，即赵子昂，高干。他降了元人，出仕做官，被人非议。钱选，即钱舜举，据信是专业画家。赵钱二位的画，我都喜欢，略微偏爱钱选，因为我“自己雇自己”，又没文化，不算“高尚士夫”。我引述这番话，是要说，中国画所谓“传神”，所谓“尽其妙也”，虽然很难解释，可是，文人画水墨画的核心价值观，就是神啊，妙啊，无所谓画完不画完，画完，那是画工的事情。

我还要引申那个“隶”字。这个字，泛指中国的书法——“书画同源”，也是跟西洋人说不清的道理。我此刻强拉了书法说事，是把“未完成”这句话转化为另一个词：“非正式”。西洋规矩，非正式的作品当然低于正式作品，可是在中国书法史上，顶顶被推崇的几份书帖极品，全是非正式的、未完成的，当初就是草稿——陆机《平复帖》、王羲之《十七帖》、颜真卿《祭侄文稿》，此后再无超越。

书论有两句话：“碑不如告，告不如书。”意思是说，论书写的滋味，石刻的碑文不如墨写的文件，墨写的文件不如私信的草稿。这是中国书法的最高境界。这种境界，西洋人并非不懂，虽然英语法语找不出相应的词语，可是，欧美现代后现代大量杰作，都是神而明之，妙不可言。

每一种艺术，对应不同的语言。通常，我不喜欢借中国画论评说西画，可是，硬要解释凡·高这幅小画的好，只能是这八个字：“逸笔草草，恰到好处。”或者借赵孟頫四个字：“尽其妙也。”

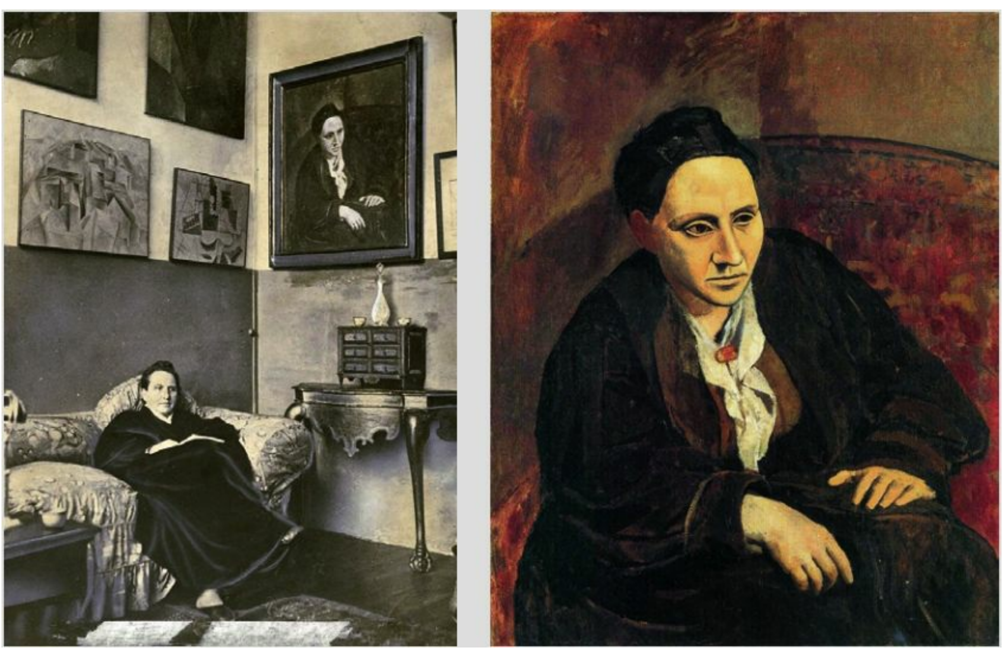
节目开头说：我不相信答案，我相信问题。可是中国语言的妙，既

不是答案，也不是问题——怎样才算“恰到”？如何才是“好处”？很抱歉，我仍然说不出来。

好了。我的胡扯应该停了。提醒大家：所谓“未完成”，所谓“打开的作品”，是早就过时的绘画革命——所有革命，遗患无穷：除了若干天才，自从“未完成”的概念被接受，被发扬，逾百年间，全世界画家猖狂起来，画了无数糊涂乱抹、未完成的画。“尽其妙也”这类漂亮话，同样遗患无穷：赵孟頫要是看见当代中国人几千万张“逸笔草草”的水墨画，王羲之要是看到如今泛滥无忌的书法，何止是“谬甚也”！

所以，最后一条：你是高尚士夫还是自由职业？你在户外画完还是回家琢磨？你的画画完了，还是没画完？总之，不论你属于哪一类，如果你不是赵孟頫、钱选，不是凡·高、塞尚，我这三期节目就等于胡说、白说——我愿推翻以上所有论点。

2015年5月20日



左：格特鲁德·斯坦因与毕加索为她画的肖像。右：毕加索《斯坦因肖像》，1906年。

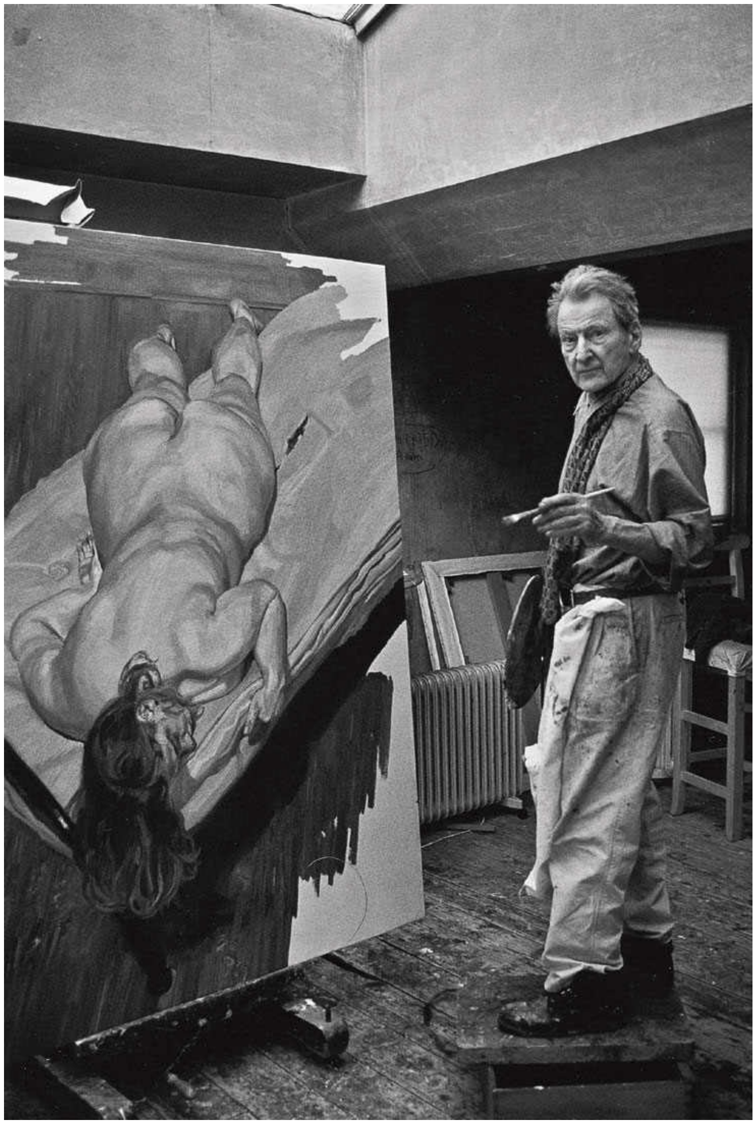
若干有钱有眼的美国人，曾是印象派持续的援救者，早期现代主义画家如毕加索，也得其惠助。美法间有过近两百年的好缘分。被斩首的路易十六曾力主援助新生的美国，革命后，法国铸造了自由女神像，远赠纽约。那时的法国人不会想到，日后他们最骄傲的一群穷画家，时时盼着美国的雇主。美国各大美术馆挂满了法国绘画。塞尚、雷诺阿分量最重的晚期作品，在费城；杜尚的全部画作，也在费城——现在的巴黎人讨厌美国人，美国人则仍然惦记巴黎。不过，如斯坦因这样居停巴黎、高尚其事的美国人，如今在巴黎和美国，都绝迹了。她是个幸运而精明的买家，也是个好作家。伍迪·艾伦曾以梦游式的手法，拍摄了她与海明威等一伙作家的巴黎传奇。不知他是钦羡那时的巴黎，还是钦羡那时得以混在巴黎的美国人。



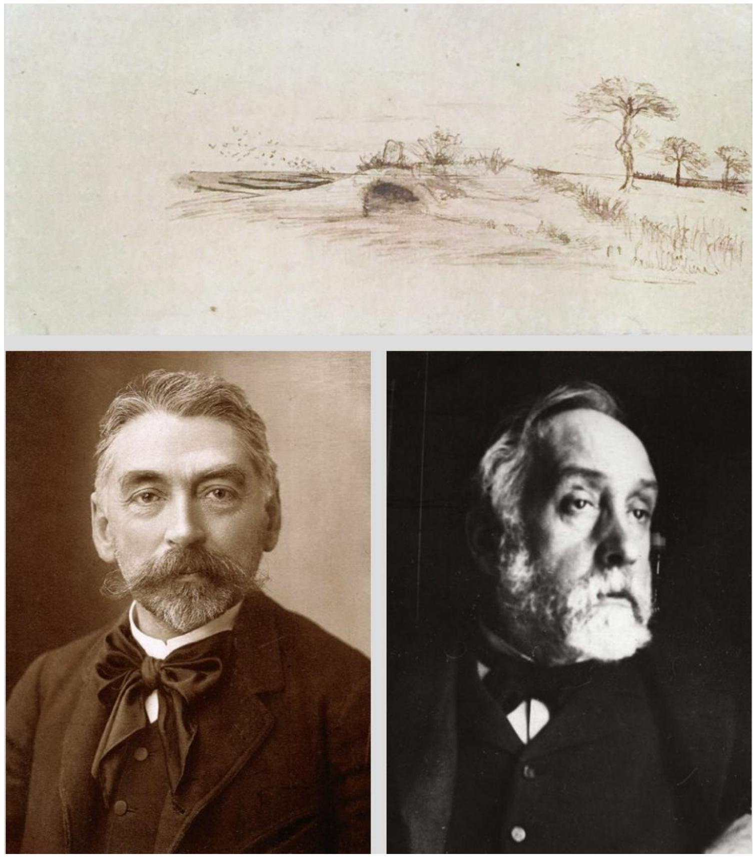
格特鲁德·斯坦因。



卢西安·弗洛伊德，《沉睡的救济金管理员》，1995年。



卢西安·弗洛伊德。



上：凡·高，《麦比拉洞》，1877年，现藏于荷兰阿姆斯特丹凡·高美术馆。左下：诗人马拉美。右下：晚年德加。



上：赵孟頫，《鹊华秋色图》，1295年，现藏于台北故宫博物院。下：钱选，

《杨贵妃上马图》，13世纪，现藏于美国弗利尔美术馆。



黄公望，《富春山居图·无用师卷》局部，1347—1350年，现藏于台北故宫博物院。



瓦拉东母子，1894年。

瓦拉东母子

上回说，一幅画不画完，或者，没完没了地画，是印象派带来的大转折。从此，绘画管不住了，越来越多的画法和风格纷纷出笼。头号大虫，当然是毕加索和马蒂斯，还有一位勃拉克。他们公然宣称塞尚、凡·高对他们的决定性影响。同时呢，好比水浒梁山，一群活蹦乱跳的土匪跟上来，不是大画家，也不是小画家，我能记得的是：德朗、马尔凯、亨利·卢梭、维亚尔、勃纳尔、基斯林、弗拉芒克、郁特里罗、旅居巴黎的东洋人藤田嗣治，还有一位女画家，就是今天要讲的苏珊娜·瓦拉东。

真叫作“前人种树，后人乘凉”。印象派要和沙龙集团斗，和好几代传统旧眼光斗，苦死了。20世纪初，公众总算不再为难画家，这帮小土匪就顾自己画得开心。他们大致聚在蒙巴纳斯和蒙马特高地一带混，后来被笼统称为“巴黎画派”。你去美术馆看，一过印象派专馆，这帮人的画面立刻在历史的墙面上花枝招展，花样百出。

我顶喜欢其中的三个人，他们被几条大虫的光芒遮掩了，不太被谈起：一位是德朗，一位是马尔凯，一位，就是苏珊娜·瓦拉东。

德朗，水泡眼，一张很凶的脸，巴尔蒂斯画过他，穿个大睡袍，占领时期，不得已，他和德军有些瓜葛，名誉受损。他是横跨野兽派、立体派的首席大将，有些作品比毕加索、马蒂斯更耐看。马尔凯，斯文君

子，集印象派大成，同样是画河滩啊、花园啊、巴黎街头啊，莫奈、雷诺阿，像是战斗的论文，到马尔凯就是散文诗，三言两语，懒洋洋。欧洲美术馆不容易找到马尔凯，倒是在圣彼得堡和莫斯科藏有好几件精品，潇洒透顶，远比莫奈画得好——话说回来，没有印象派打前阵，马尔凯的潇洒，无从谈起。海明威说过一句有点残忍的实话，大意是：前辈的毕生写作，不过换来后辈的几行。

说来惭愧，我几乎不知道瓦拉东的来历和生平。我只弄到一本她的画册，法文，一句不懂。不记得哪里看到的文字，说她出身贫苦，做过裁缝，当过舞女，做过马戏团的小飞人……17岁后，她做模特，德加、雷诺阿、劳特累克都画过她。传奇来了：当这位小模特休息时，就在纸上涂抹，德加瞧见了，很认真对她说，苏珊娜，你有天赋，好好画下去。于是就有了日后的瓦拉东——注意啊，她可从未上过考前班和美院附中，更别提什么大本和大专的破学历。

我喜欢瓦拉东什么呢？喜欢她纯真的野性。

印象派一路下来，好几位画家野性毕露——莫奈的野性是胆气旺；塞尚的野性是伟大的鲁莽；高更呢，居然逃去孤岛画画，染了性病，死掉了；劳特累克的野性，部分来自残疾；毕加索的野性，那是西班牙式的魔性……这些被释放的野性正好是那一世代顶顶可怕的创造力，密集引发历史性突破，每种野性带出一项风格，一家门派，一组观念。

瓦拉东的野性，其实是她茁壮的雌性。在一群狂人脚边，她的画谈不上创造，学学这个，学学那个，可是据说除了高更，她自称从不受别人的影响。大家知道，在她的时代还没有“女性艺术”这一说，她画画全凭本色，未必知道自己的野性，这才有魅力啊，好比路边的野菊——我们常说法国人优雅，其实法国的男孩女孩“鲁”得很，你要领教，就去看弗朗索瓦·特吕弗的《四百击》，路易·马勒的《再见童年》，还有90年代帕维尔·丘赫莱伊的《小偷》。巴黎街头高峰拥堵，我曾亲眼看见有个美少女居然腾出双手，不扶车把，在自行车脚蹬上直立着，奋勇踩

踏，穿梭前进，简直险象环生。我瞧着神旺，心里想：这个民族出了15岁的圣女贞德，率军抗敌，看来不是吹牛。

瓦拉东有两个女性长辈，一位是被马奈再三描绘的莫里索（少女瓦拉东就曾给她当过模特），一位是旅居巴黎的美国人卡萨特。她俩的终生实践对准马奈、德加，亦步亦趋，力度和浓度到底有限。瓦拉东后来居上，远远超过她们。我们对比这三位画家画的母与子，瓦拉东显然更有生趣，更动人。文艺复兴和巴洛克宗教画，挤满了肉嘟嘟的婴儿，到了莫里索和卡萨特，转成现代家庭的小宝贝，到瓦拉东笔下，不折不扣就是亲生骨肉了。

瓦拉东画过很多裸体画，原作富丽、浓郁，无与伦比。据理论家说，西欧所有女体画投射着男性欲念的目光。1918年左右吧，有个英勇的早期女权分子冲进伦敦国家美术馆，朝着委拉斯开兹《镜前的维纳斯》，在她脖子上划了几刀。当然，画面马上被老师傅补得天衣无缝，但不知道这把刀是要刺穿维纳斯的皮肉呢，还是男性的目光——好了，现在瓦拉东给出一个珍贵的机会，一个美术史罕见的案例：女人看女人的肉体，而且亲手画，究竟如何——

在英语中，“裸体”（nude）和“袒露”（naked），是两个概念。不论宗教、神话、爱欲、情色，所有男画家描绘的女裸体都被赋予艺术的名义，或高雅，或淫秽，被各种理由和语境重新诠释，流露程度不同的欲念。十六七世纪被再三描绘的《入浴的苏珊娜》，是男性在场的目光，马奈的《奥林匹亚》，横躺的裸女直视男性——可是，瓦拉东的女模特想必是亲属、朋友，是熟人之间的双向目光。换句话说，她画的不是“裸体画”，而是有个女子在她跟前躺着坐着，没穿衣服，或者用内衣打扮起来，就像女生宿舍或已婚女人的日常相对，毫不尴尬，也不亲密，更不暧昧，因为，很简单，没有男人在场——这时，一种动物性的、真正属于肉体的景观出现了，连男性的目光也变得雌性，变成瓦拉东，被她引进自己的卧房。

可是瓦拉东显然不想到这些。她要像她佩服的男画家那样，画出牛逼的裸体画，那是当年流行的风尚。高更的笔法在她手里变得更密集、更感性，德加画裸女的冷漠感，在瓦拉东画中变为闺中女子对自己的身体，尤其是，被一个女画家描绘身体时，自然而然的fantasy。奇怪的是，瓦拉东同时做到了两件事：一是自觉的，被文化诱发的："看啊！我的画多么精彩！"一是不自觉的，为本能所驱使，但同样兴奋："看哪！这条腿多好看啊！"情形好比哪位女生羡慕地瞧着同伴的身材和皮肤那样。

不消说，男人的目光随时搜索好看的女子，我问过女子，爱不爱看大街上标致的男人，回答是：其实，女人更注意好身材、会打扮的女人。是这样吗？在绘画中，在人眼观看的无数理由和神秘中，女性肉体之所以是女性的肉体，确实需要女性目光的中介与翻译，就这一层，以我见的女裸体画，没人超过瓦拉东。

潘玉良，此刻我想起了同样出身青楼的民国女画家。她也画过许多女裸体。她刚到巴黎时，瓦拉东还活着，我相信，瓦拉东一定鼓舞了潘玉良。

瓦拉东画的男裸体，更是一绝。在画史中，女画家描述的男裸体，十分有限，瓦拉东又给了几乎是唯一的机会，让我们领教男性身体上的女性目光——是的，男画家笔下的女体，是泛爱和欲念的符号，被各种女体所吸引；瓦拉东的目光呢，却是有所归依，有名有姓，倾注单一的爱意，这种爱，带着有点幼稚的，但无比真心的英雄崇拜，不仅仅是妻子和情人的目光，同时，好比女儿对父兄、母亲对儿孙的目光——中年后，瓦拉东爱上了她儿子的朋友安德烈·尤特尔——这目光有欲念吗？我不想妄断。80年代以来，欧美前卫女性艺术家描述男裸体、描述性，太猖狂、太直白了，那是刻意渲染的女性意识，男爷们儿，譬如我，也会不好意思看——而瓦拉东瞧着脱光的男人，是一股子理所当然的亲昵。我真是又感动，又纳闷：她的画，她画中透露的气息，好像她根本

不想到自己是个艺术家。她画洗澡的男孩，画赤裸的男人，那种忙活劲，那种好心意，就像任何勤快的女人在家帮小孩和丈夫洗澡擦身一样。

不过，据我观察，那几位男性裸体很可能是同一位男子。这是美术史常有的事。伦勃朗、鲁本斯、克拉纳赫，还有好几位名家，几乎总是描绘妻子的身体，而且化身为好几个，挤在一幅画面上。可见19世纪前欧洲人雇一位女裸体模特，也不容易。而瓦拉东描绘的男裸体（假如那就是他的爱人）被她引向现实之外：那是浪漫主义的，甚至巴洛克式的梦境（早年塞尚也做过同样可笑的事），在梦境中，这位裸男忽而是史前期的亚当，忽而是森林中撞见浴女的猎人，忽而在海边打鱼……但在近乎滑稽地戏仿欧洲传统时，瓦拉东仍然证明自己是新世纪的画家：她学不会像古人那样美化男英雄，她仍然用写生之眼、女人的目光，描绘这位裸男瘦嶙嶙的□样，好像他正在走向浴缸，或者，走近爱人的床笫。

好了，说半天，瓦拉东的野性是什么呢？我所谓野性，是指她本色，她就是个小裁缝、小舞女、街巷的女子，浑身“家庭妇女性”。诸位知道她的宠物是什么吗？是一只山羊，她不满意的画，就让山羊去啃吃。莫里索和卡萨特是新兴的女流，二战迄今的欧美女画家，是充分自觉的知识女性。可是，瓦拉东从未试图用艺术修饰自己，相反，除了画男人时她会变成所谓“她者”，只要画小女童、大姑娘、老太婆，她不是那个站在画架边的主宰者，而是画中的每个女人。

瓦拉东的时代真是迷人的时代：塞尚是头倔驴，凡·高是个疯子，劳特累克是个侏儒，高更是个怪人，瓦拉东呢，讨生活的穷姑娘。19世纪之前，这样的角色当不成画家，更难出头，可是，20世纪的自由巴黎野草丛生，野花乱开，成全了好多文明的边缘人。



左、中：瓦拉东在巴黎的画室。右：晚年瓦拉东在自己的画前。

瓦拉东的静物画与风景画，也画得妙极了。她的静物有高更式的拙朴，她看风景，有塞尚的理知。有时，她比高更、塞尚还要好，因为没有风格的自觉和野心，她像瞧着脱光的女人和男人那样，整个地顺从她的目光、她的对象，当绘画只剩下感性，只凭一颗心，就会画出这般单纯透顶的画。

瓦拉东死于1938年，送葬的人群中，有毕加索和德朗。事情没完——另一个单纯透顶的天才画家，郁特里罗，是从瓦拉东肚子里钻出来的。瞧这个可怜兮兮的男孩，翘着小鸡鸡——我们每个人小时候都这样毫不羞耻在澡盆边上瞎磨蹭啊——光屁股男孩长大后，穿上衣服，画遍了蒙马特高地的大街小巷。而且，又是一绝，你别以为他支着画架跑去那里写生，20世纪初，巴黎有了早期的彩色都市明信片，这个家伙就是对着明信片，糊涂乱抹，留下巴黎旧街最传神、最忧郁、最好玩的肖像。据说，他的丰富的白色，影响了我们的吴冠中先生。

顺便一提：我不知瓦拉东酒量如何，但在她画中一再出现的老妇，她的贫苦的妈妈，是个酗酒人，也许隔代遗传吧，郁特里罗天生嗜酒。他70岁那年，巴黎画派的哥们儿为他举办个展，开幕了，到处找不到他，于是奔向酒馆——再顺便一说，我喜欢郁特里罗的模样，我小时候

的上海弄堂有不少这样的老脸，沉沦了，穷了，可是喝点老酒，弄几粒花生米，一脸无所谓——好了，老酒鬼被人拖过来，他睁开醉眼，瞧着展厅，问道：

这是谁的展览啊？

2015年6月16日写在乌镇

导演梦茜牛刀小试，给第七集《绘画的放纵》掺和了莫奈、雷诺阿的短片，到这一集，因我随口说及法国少年的“鲁”，她便擅自选用了特吕弗《四百击》男童玩闹的片段。此后好几集插播影片，《局部》变得好玩起来。梦茜原是纪录片导演，不知会参与谈绘画的节目，更不知我久已将绘画的闲扯，扯向电影。我也不知《局部》将会插播电影片段，更不知插播后，非但无伤，反使绘画的谈论愈发出趣，成为绘画的佐证或反证——直到节目全部做完，我才明白，影像统摄了所有表达。在移动的影像中，绘画不再是绘画，而成为影像，影像中的电影片段，又该怎样形容呢？总之，这是我从未有过的经验。



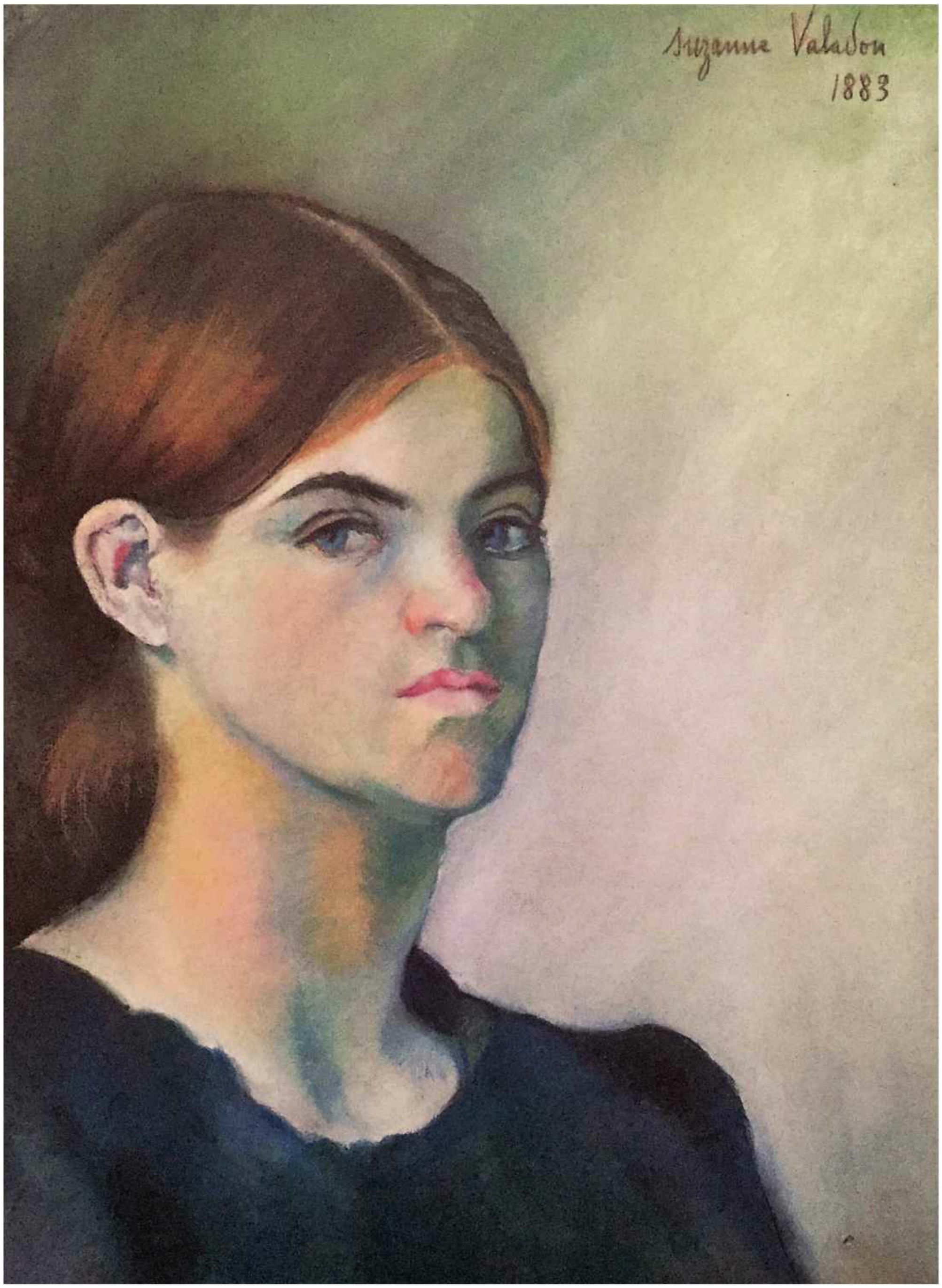


上：马尔凯，《冬天的巴黎圣母院》，1908年，现藏于俄罗斯普希金博物馆。

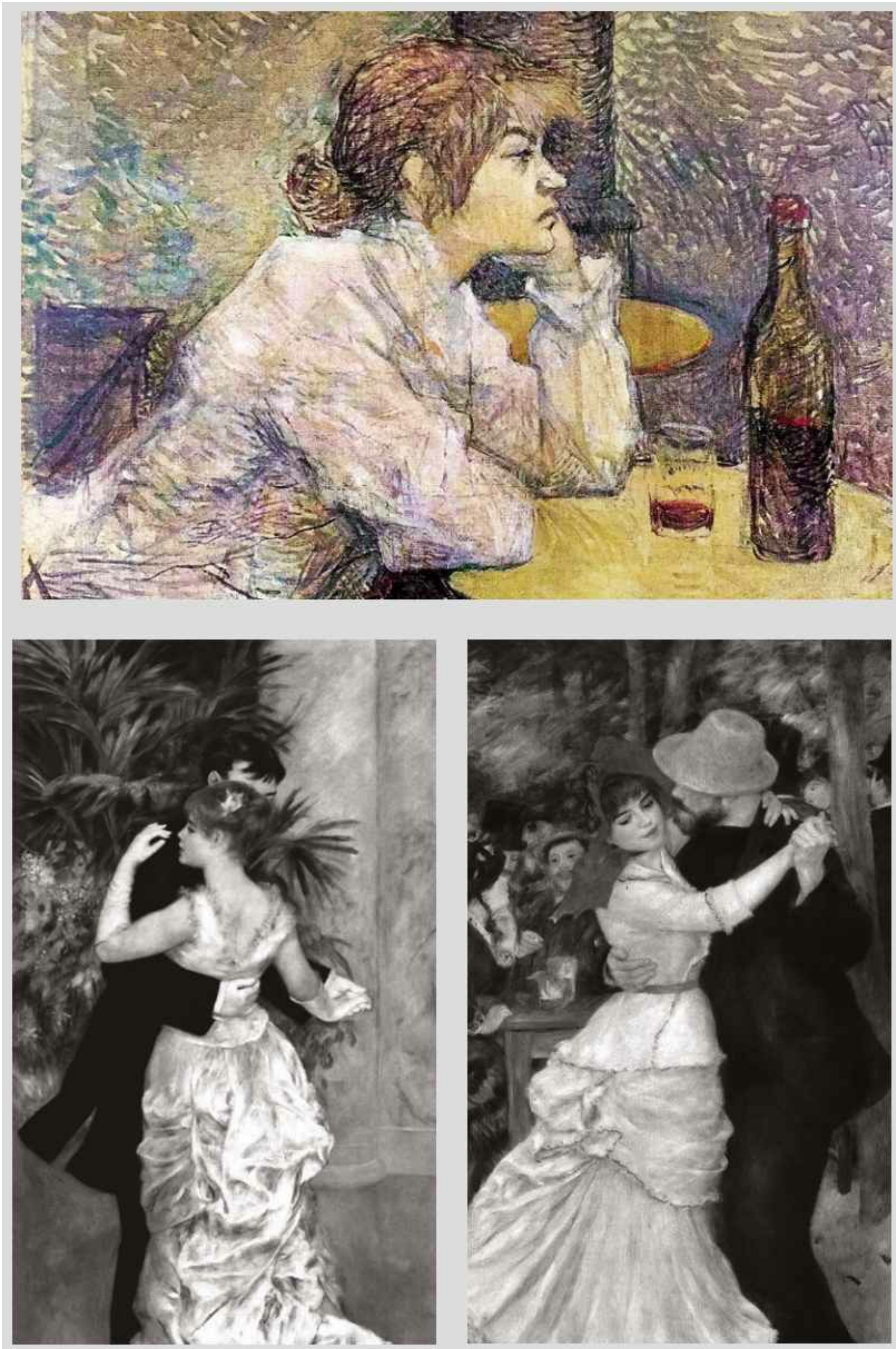
下：马尔凯，《翁弗勒尔港口》，1911年，现藏于俄罗斯普希金博物馆。



德朗，《黑衣女孩》，1913年，现藏于俄罗斯冬宫博物馆。

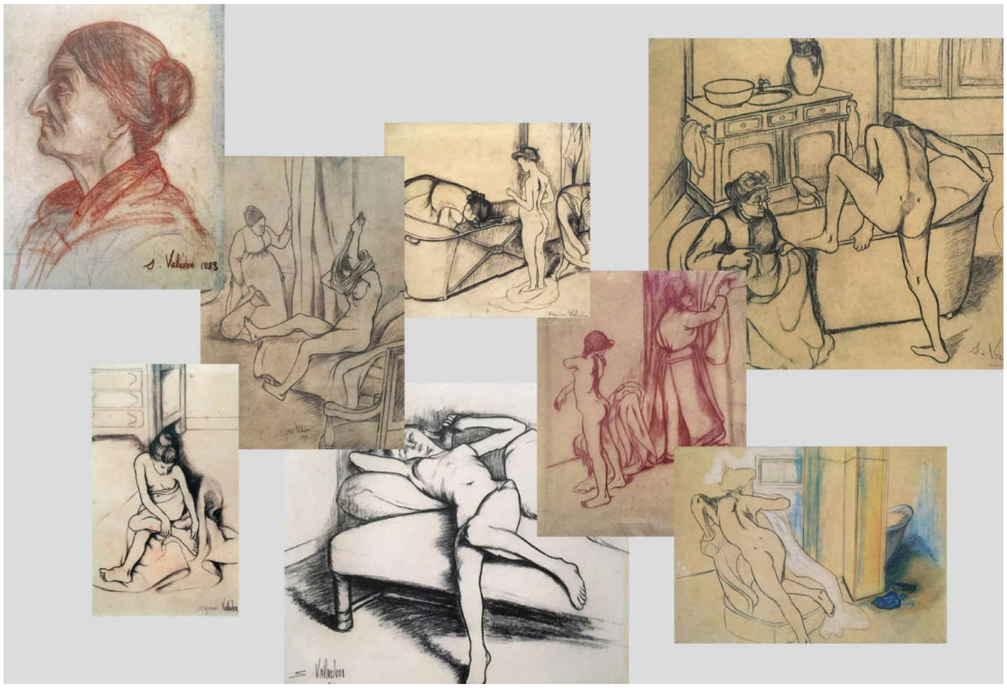


《少女瓦拉东自画像》，1883年，现藏于法国国立现代艺术美术馆。



上：劳特累克，《苏珊娜·瓦拉东》，1888年，现藏于美国哈佛大学福格艺术博物馆。左下：雷诺阿，《城市之舞》，1883年，现藏于法国奥赛博物馆。右下：雷诺阿，《布吉瓦尔舞蹈》，1883年，现藏于波士顿美术馆。雷诺阿这两

幅画中的女子，都是瓦拉东。



瓦拉东素描一组。



一个穷女孩，一个模特儿，一个从未上过美院的姑娘。《局部》谈到的每个家伙都没考过试，没写过半篇论文，当然，更没狗屁学历。王希孟肯定有画院师傅教他，其中包括一位皇帝——对了，此刻我才想到：宋徽宗肯定也有师傅。哪位史家请告诉我，谁教宋徽宗画画？

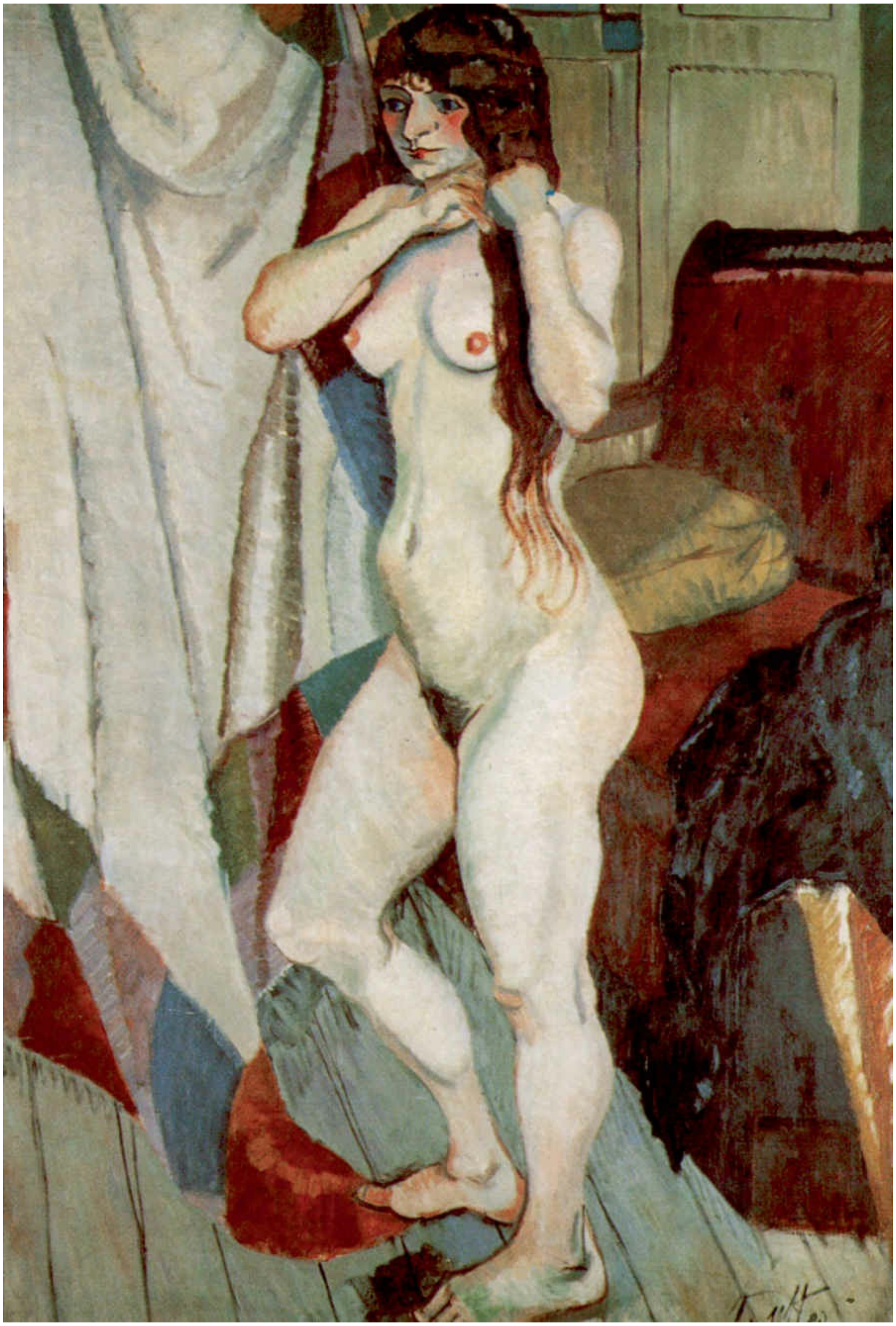




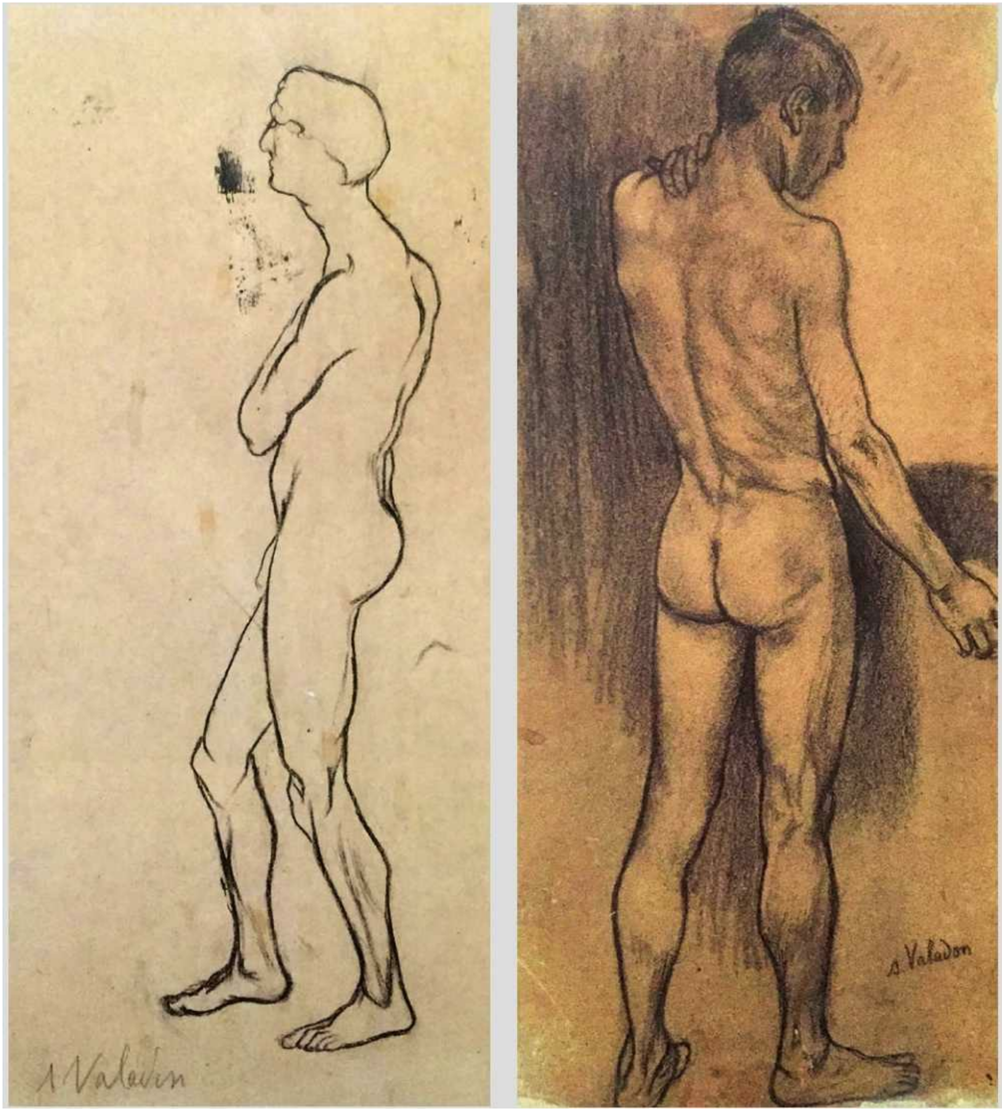
瓦拉东油画女裸体一组。



瓦拉东油画女裸体与女子肖像一组。



安德烈·尤特尔笔下的裸体瓦拉东，一换手，一换性别，这幅画就变成男性眼中的女裸体。



瓦拉东笔下的裸体尤特尔。



瓦拉东风景画、静物画一组。

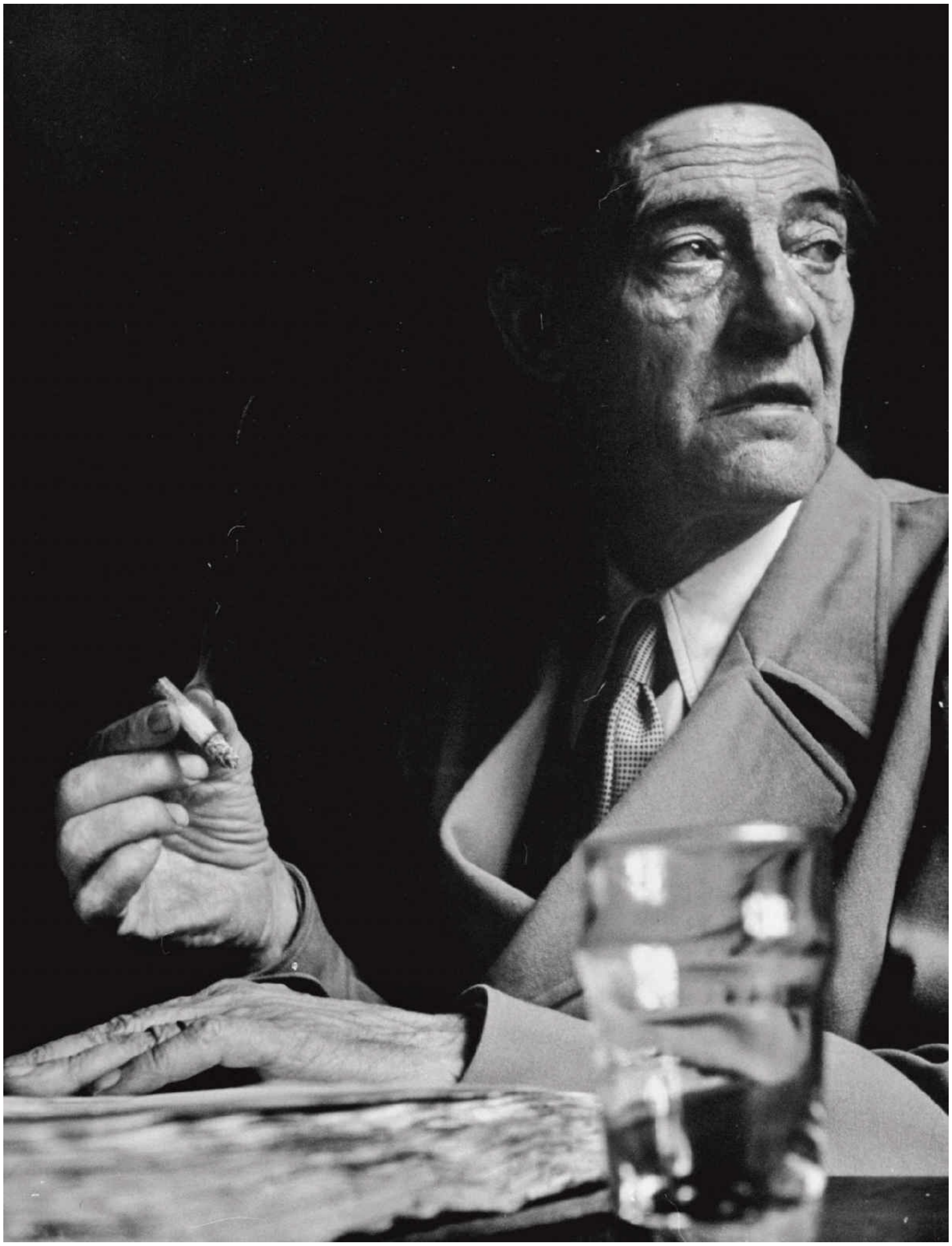


瓦拉东的调色板。

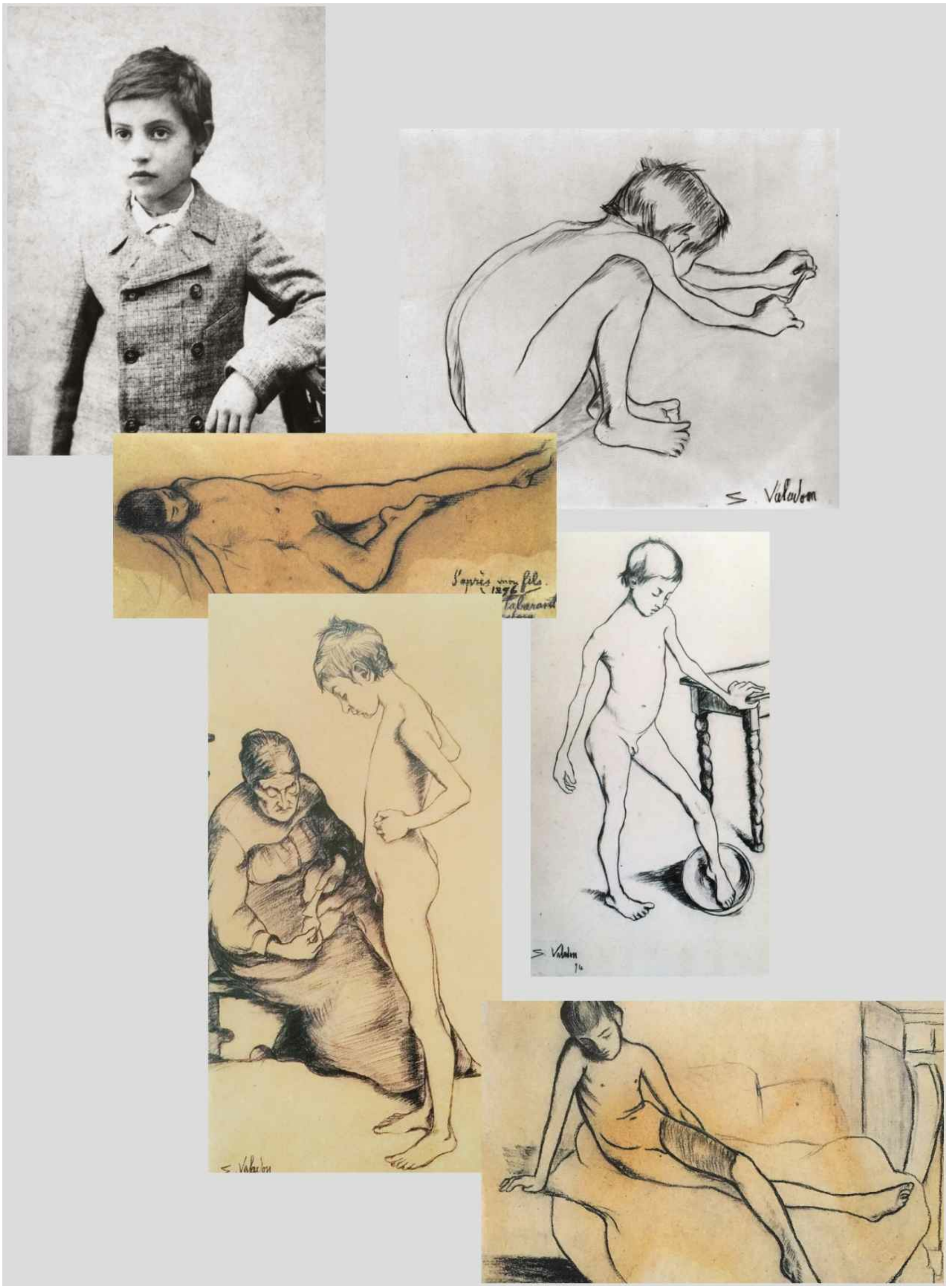




上：瓦拉东与郁特里罗。下图从左至右：瓦拉东、郁特里罗、安德烈·尤特尔。



晚年郁特里罗。

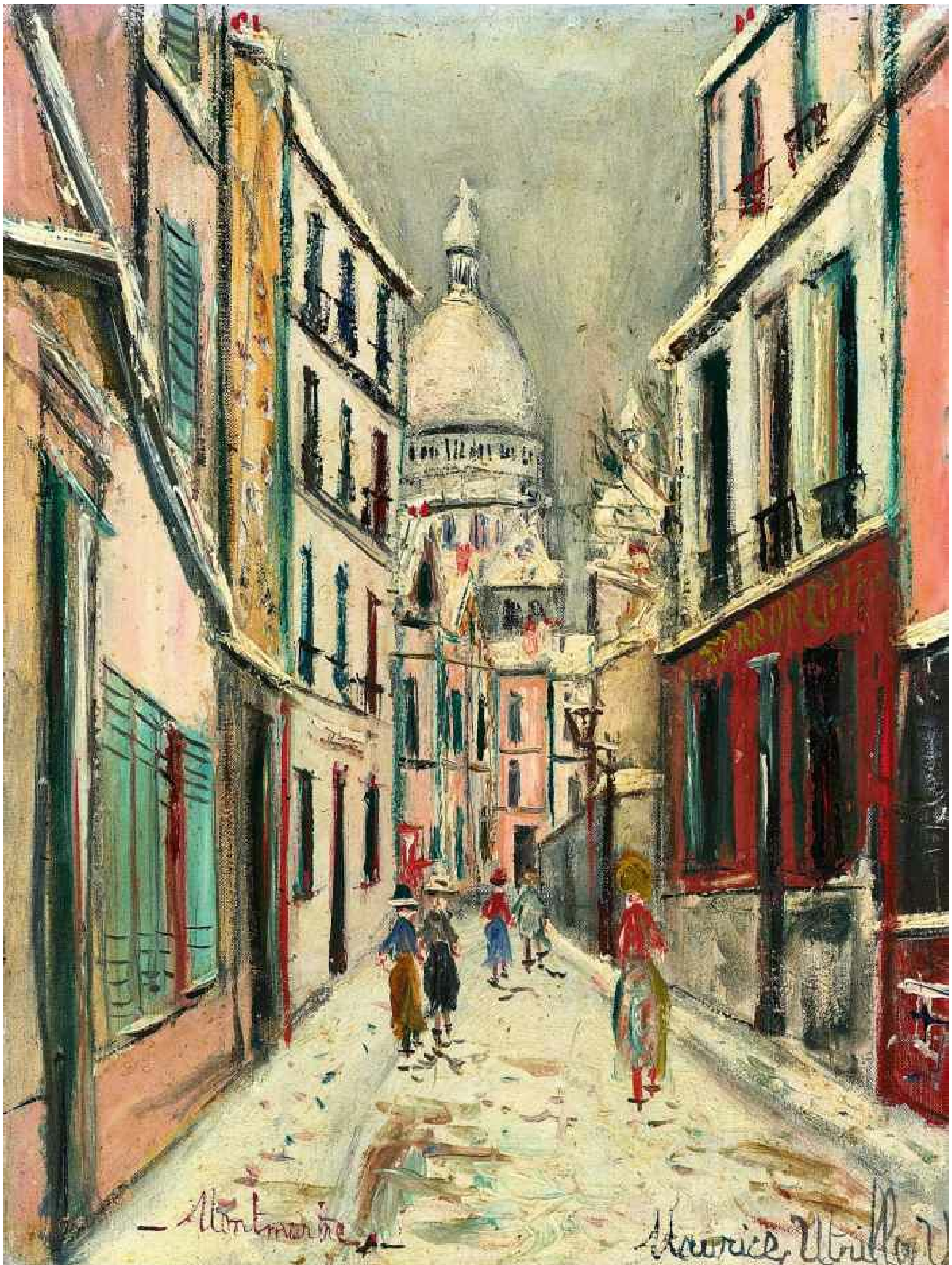


瓦拉东素描中的童年郁特里罗。哪位画家能有位画家妈妈为他留下这等珍贵的记忆？当时画中的光屁股小男孩，一点不知道。这是母亲的记忆，这也是我见过的绘画中最动人的男孩。





郁特里罗，《可唐巷》，1910年，现藏于英国泰特美术馆。下：郁特里罗，《小丘广场》，1910年，现藏于英国泰特美术馆。



郁特里罗，《德·拉·巴尔骑士路》，1950年，私人收藏。80年代初到纽约，麦迪逊大道和五十七街画廊，常能见到郁特里罗的画，玻璃窗内摆着，标价出售，有几幅实在好看极了。30多年后，我在北京寓所的电梯间遇到门对门的邻居，对我说，他买了一幅郁特里罗挂在家。某日拜访，果然，郁特里罗——不过此事非关郁特里罗，而是关于中国的改革、中国的开放。



左：关紫兰。右：丘堤。

民国女画家

上回谈瓦拉东，说着说着，忽然觉得观点、态度、字眼，都要小心，这档节目要是在纽约播，九句说对，一句说错，可就踩了政治正确的底线，且等挨批、道歉，甚至上法庭。

在女权主义的批评词语里，政治正确的说法，不是“女画家”，而是“女性画家”。谈早先的女画家，也得拿女权思想套回去，细细阐发性别文化的历史语境，对男人的世界，多少有所指控，重点是，最好你就是女性，如果是个男的，你得好好想想，再开口。

一百多年前，西洋女性画家不是没有，但很稀罕。莫里索和卡萨特是资产阶级淑女，瓦拉东是下层妇女——以民主文化论，名家出身越往下层走，越说明时代进步——以我的无知，直到二战前，欧洲女画家像瓦拉东那般浓郁而本色的绘画，找不到第二个。珂勒惠支倒是和她同代，但不画油画，而是，力气很大，晚年弄起雕塑来，她大儿子死于一战，她做了系列大雕塑，深沉刚正，分量也很重。所以20世纪90年代她被发掘重视，恐怕和女权意识的成熟壮大有关系。

但我可能又在胡说了，不足为信的。

20年代的乔治亚·欧姬芙，被美国人尊为女性艺术的祖母，美国人编的所谓“世界”美术史，俨然有她的份。恕我斗胆，我不喜欢她的画，但喜欢她的模样，很大气。她丈夫是现代摄影大佬阿尔弗雷德·斯蒂格

利茨，妻以夫贵，他为欧姬芙拍过一组著名的黑白照片，有肖像、有裸体，还专门拍了她的长手指。晚年欧姬芙躲在新墨西哥州旷野里，现在，她的故居成了当地旅游点了。

这几位英雌活在“前女权时代”，对当时萌芽的女权文化不知是不自觉、半自觉，还是全自觉，照现在的说法，都是女性文化的“先驱”。不过，据我记得，17世纪意大利女画家阿特米西亚才是老资格先驱。近400年后，20世纪90年代，这位太祖母级别的画家被重新关注，苏珊·桑塔格专门写了追忆文章，回肠荡气，好像跟她认识。大都会艺术博物馆为她举办了大个展，其中有一幅和卡拉瓦乔的相似，画一个女子皱着眉头正在使劲割男人的脑袋，鲜血往外喷。

二战以来，欧美女艺术家越来越多，出挑者，个个厉害。我最喜欢两位，一位是美国人奇奇·史密斯，我的并置作品画过她的雕塑；一位是南斯拉夫裔行为艺术家玛丽娜·阿布拉莫维奇，80年代，她和德国男友乌雷合作一件作品，题曰《情人—长城》。玛丽娜从山海关出发，自东向西，乌雷从嘉峪关出发，由西向东，全程徒步，长达三个月，最后相约会合二郎山。再后来，两人分手了。几年前，玛丽娜在纽约现代艺术博物馆又做了一件作品：数千名观众排着队，被邀请与她对坐，对视，不发一言。忽然，20多年不见的乌雷坐下来。玛丽娜眼眶湿了。乌雷隔桌握她的手。她噙着泪水，微笑了。两个老去的恋人。几分钟后，乌雷起身离开，让位给其他等候的人。

说真的，当我佩服哪个女艺术家，恨不得变成女子，为什么呢？因为有种念头、气质，唯女子才有。所以，再斗胆说个意思：过去的女画家未必意识到“女权”，她们的本意，其实想要画得像周围的男画家那么牛逼。女画家最微妙最迷人的特质，是什么呢？当她妄想自己也是男画家，这时，女性特质出来了，正如英气勃勃的女子忽然穿上男装那样。

这又是男性目光吧，一不留神，犯忌了。但我真的认识一位七〇后北京女孩，名叫黎薇，仿真雕塑做得棒极了，思路、规模，非比寻常，

她剃个男孩发型，通身男装，脚蹬旧军靴，大步流星地走。

“不让须眉”“女子丈夫”，中国人常拿这类屁话奉承女性，其实呢，主语还是“须眉”，还是“丈夫”，分明借此抬举爷们儿，哪里是尊重女性！绘画，如正义之事，贵在大胆，论义无反顾，论舍命奉献，女杰的胆气远胜男子。想想中外女烈士，令人气绝，投降变节的男人肯定多过女生。同样道理，论手巧，超级裁缝、厨子、设计家、化妆师，却是男人的天下。所以情形应该一反，咱们要对手巧的男流说：哎呀，您真是“不让粉黛”“男子太太”呀！

总之，造物主故意留了许多伏笔、余地，让人类自己解码、自己折腾——说半天，我对女画家怎么看呢？贡布里希说：“没有艺术这回事，只有艺术家。”我的引申是：没有男画家，也没有女画家，只有好画家——你以为人家乐意在画家前加个“女”字吗？瓦拉东胜于许多男画家，不因她是女性，她的禀赋、优胜、魅力，专属“瓦拉东”——但这么说仍然有问题：瓦拉东真的是女人：这在她的时代或许是劣势吧，在我看，却是令我妒忌的优势。

中国最有名的女画家之一，是元初赵孟頫的夫人管道升。明朝文徵明的玄孙女文俶，明末秦淮名妓马守真和顾眉，史册也还提一笔，不过琉璃厂铺天盖地的国画画册中，不易找到她们。如今中国的女艺术家越来越多，美院史论专业的女生更是成群结队，望不到边。这里，我要讲讲我顶佩服的两位英雌：一位，是留学日本的上海女子关紫兰；一位，是民国决澜社主将庞薰琹的妻子，丘堤先生。

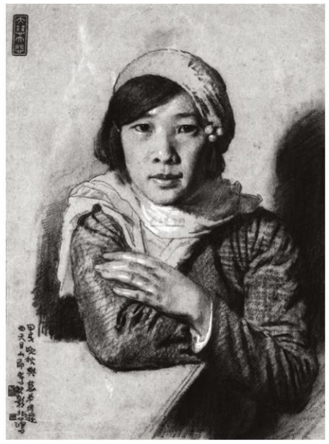
民国时期的女豪杰，数不完。短短三十来年，民国女画家数量超过以往几千年。头一批留学西洋的男画家，声名太大，掩盖了留日的一支，其中，陈抱一、关良、关紫兰，顶有才气。关紫兰，上海女子，真正大家闺秀、绝代佳人，前些年我买到她一帧黑白原版照片，大家看看，这还不是她最美丽的留影——我二话不说，先来称她美丽，已是男性目光，但我实在不是以貌取人。前次说及的潘玉良，不美，我也欢

喜，因为那是古人之相，望之起敬。而关紫兰美到这份气质，不赞美，便是罪过，瓦拉东瞧见，德加、雷诺阿瞧见，谅必无可奈何，惊为天人。

可是你瞧关紫兰的画，就忘了她相貌。她下笔的胆气和瓦拉东有一拼，且是纯然天生，比起刘海粟的霸悍，半点不刻意、不夸张；比起同样有胆气的陈抱一，犹有过之。徐悲鸿、林风眠、吕斯百、吴作人，单是论胆气，论概括力，论率性豪放，论天纵其才，依我看，都比不过关紫兰。1998年纽约古根海姆博物馆举办中华文明五千年展，特辟中国20世纪绘画馆，留法留日十几位老前辈忽然现身纽约，虽是如雷贯耳，我扫视一过，显得学生腔了，出馆后想想，其中最夺人的画，竟是关紫兰。

关紫兰的画，又好在闺中的女气，明艳而娴静，此后及今的中国油画，再也不见，原因很简单，“大家闺秀”绝迹了。话说日本昭和年代的油画——他们叫作“洋画”——正好是学巴黎画派，出了安井曾太郎、小出楢重、梅原龙三郎等等，远比中国留法一代画得更恳切、更入味，可是到底东洋气，任他怎么弄，梦不见中原汉家入骨的斯文、历史的大气。关紫兰不过是画画人像风景，不必谈什么气质修养：她的画，就是她照片上这个人。

当然，她的画不折不扣民国气。民国女流的装扮和发型，既是江南的妩媚，又学英法一战前后的淑女相，此后没有了，民国富家女子做书生、弄体育、画写生、闹革命，一股子率性与天真，此后，更没有了。留日的陈抱一，盛年早逝，关良是老好人，寿数长，但1949年后不敢画他野兽派一路，去弄水墨戏剧人物画。关紫兰哪里去了呢？我年轻时根本不知道美术界有这么个奇女子，后来听说她大隐隐于市，不画画了。我见过她“文革”后的照片，穿着人民装，老来仍是动人，莹然浅笑，不见苦相。十几年前拍卖行出现她的画，起价二十来万，谁识货呢，居然流拍了。


民国画家——左：陈友仁与张荔英。中：孙多慈。右：潘玉良。

再说丘堤先生。对照关紫兰的东洋影响，她的路数便是西洋当时的前卫，受夫婿庞薰琹带回一战前后的法国理念影响，略有立体派的意思。她的静物画，以我所见，中国第一。好在哪里呢？同样是花呀，瓶子呀，衬布呀，丘先生第一懂得避俗，出手简静，她的画不比瓦拉东好，但比瓦拉东高。第二是素心，这话不好解，有如清蒸菜，她的优雅，是人优雅。第三，见“物性”，这句话，又分两层：一是摆件的物性，不修饰，不渲染，是物体的恰如其分，也是对物体的敬意和爱意；一是懂得善用材料的物性，丘先生敷色、行笔、起止、收束，始终不温不火，处处浓淡得宜，这不单是本事，温良恭俭让，入了画道，就是这等境界。第四呢，她的气息也是民国透顶，自发，自在，自如，自适，而且自尊。50年代后女油画家群起，才子很不少，都画革命画，一股子革命气。丘先生画画毫无意图，虽然，在她的年代，她这样画画，才是绘画的真革命。

她的画和巴黎画派一起展览，似有巴黎的微风来，再以我的幻觉，隐约之间，还有不可觉察的佛气，弘一法师看见，不知作何感想。就画论画，弘一不及丘堤。

民国画家，圈子和门派蛮清楚，同是30年代出道，丘堤和关紫兰似

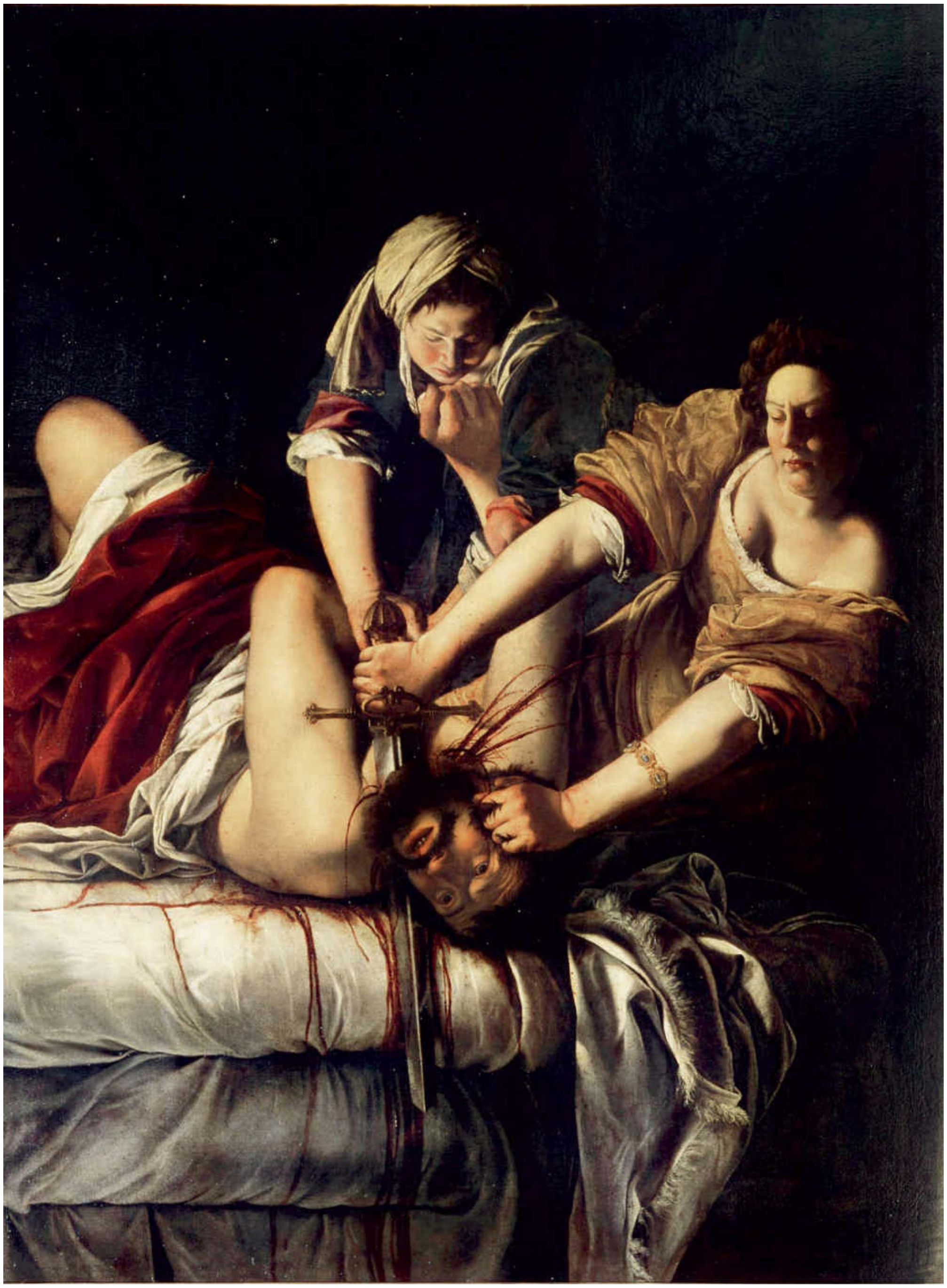
乎毫无交集。但她俩的命运相近似，都在50年代后销声匿迹。丘先生走得早，她家三代女性都画画，女儿庞涛，是中央美院资深教授，她的外孙女林延，是我同学，可是他们家有教养，并不说起。我完全不知道庞涛的母亲、林延的外婆，是这样一位女高士。90年代，林延与母亲和外婆在纽约办了小小的展览，我一看，没有话说。

我喜欢静物画，但不会画，我喜欢风景画，也不会画。展览中有丘先生一幅小风景，显然是在自家窗口画阳台对面的人家和杨柳，实在清新如初，好像就是那个上午。这幅画画在1945年抗战胜利后，庞薰琹、丘堤两口子回到了上海，想必心情大好——我呆呆地看着，想念早已失去的上海的表情。

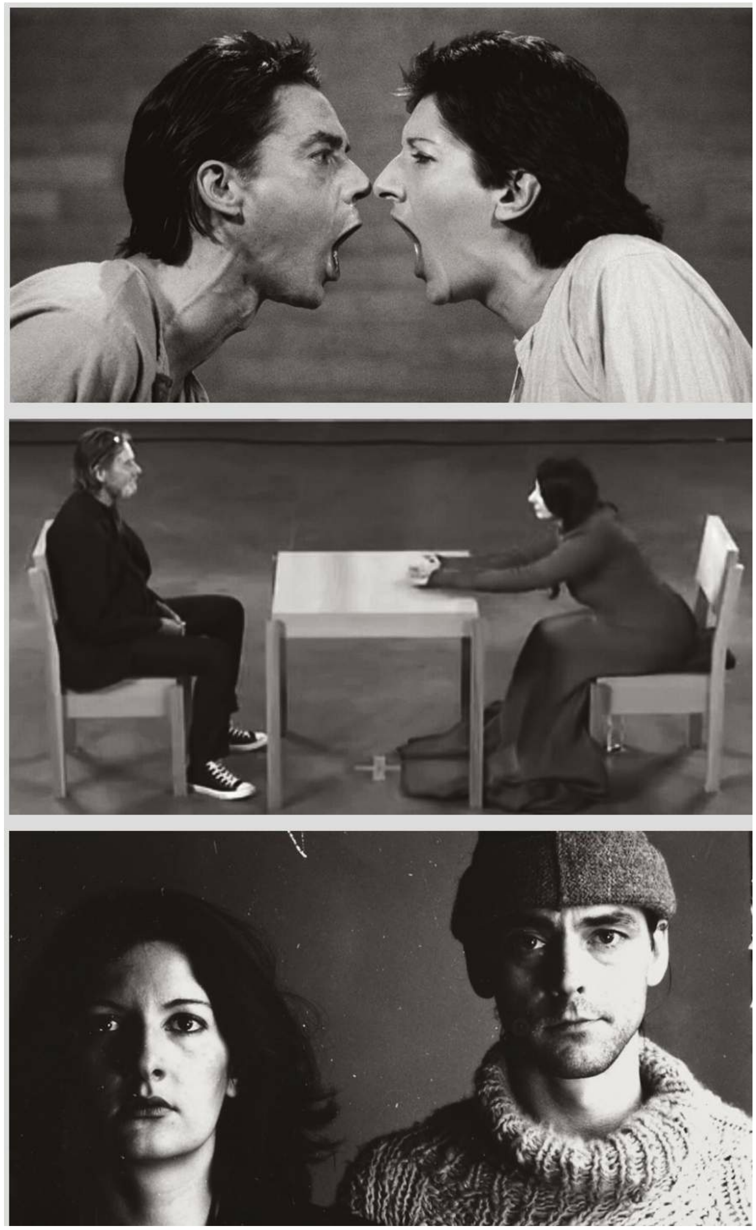
2015年6月19日写在乌镇



丘堤，《窗外》，1947年。



阿特米西亚·真蒂莱斯基，《朱迪斯与荷洛芬尼斯》，1620—1621年，现藏于意大利乌菲兹美术馆。



玛丽娜与乌雷。玛丽娜和乌雷当众和解，我记得是乌雷先行伸手，结果看了梦茜插播的现场录像，倒是玛丽娜先伸手，乌雷于是释怀傻笑，趋前一握。我写稿子不参考资料，单凭记忆，记忆不是资料，常出错。16集中许多引述都有错误和盲点，谢谢梦茜找来资料，以正视听。



民国女子照片一组。



关紫兰（摄于20世纪30年代）。



关紫兰，《慈姑花》，1941年。





上：关紫兰，《静安公园》，1942年。下：关紫兰，《静物》，1939年。

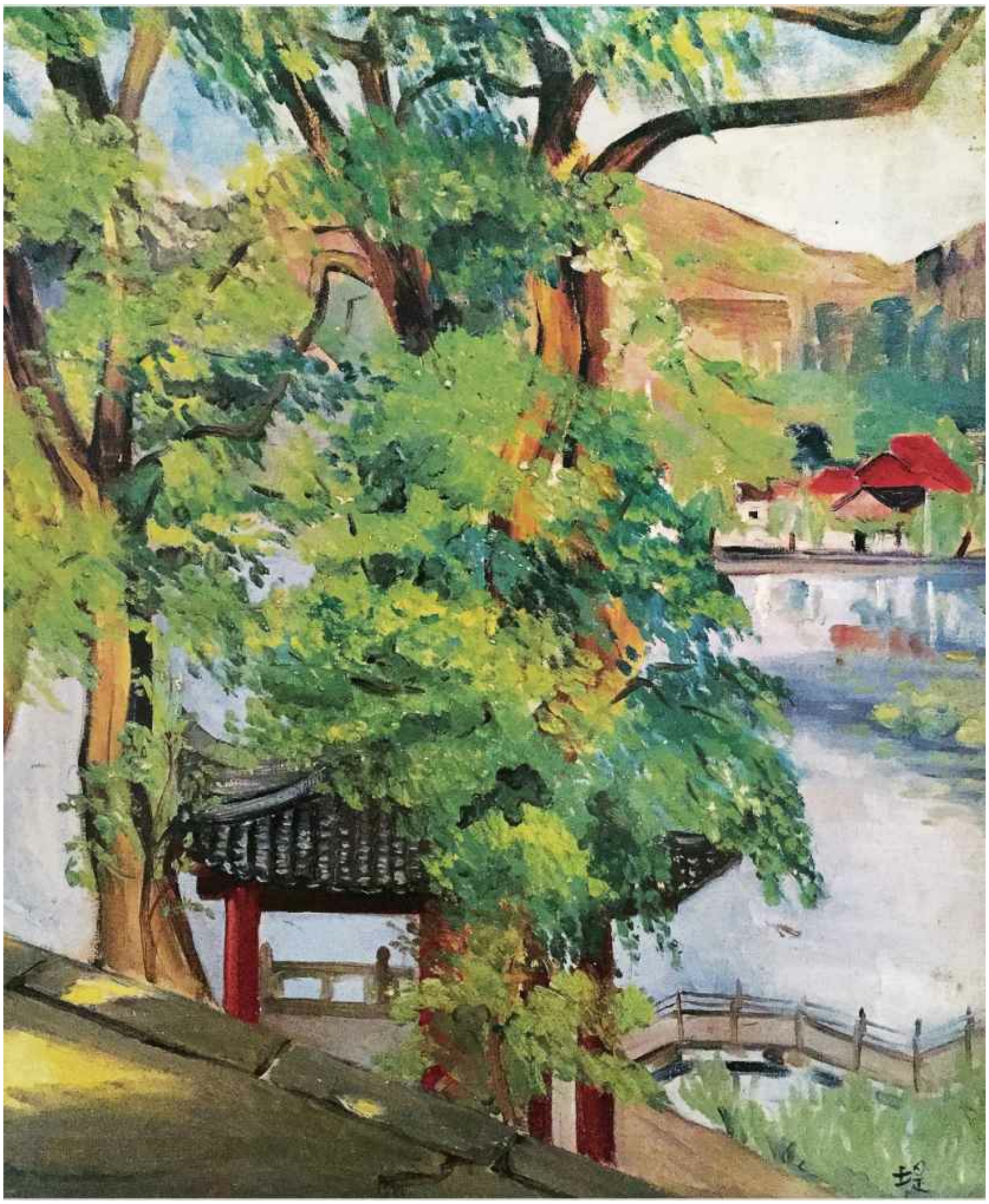
关紫兰身后，迄今没有一本专册面世。网上寻获这几幅，固然不差，我在拍卖行与朋友处见过20余件关紫兰原作，远为精彩，可惜无由觅得。关美人若是见到本集图片，会委屈的。但她中岁弃画，不着一笔，想来是个决断而透彻的人。



上：关紫兰。下：关紫兰、陈抱一、丁衍庸合影。



关紫兰，《少女像》，1929年。



丘堤，《西湖平湖秋月》，1946年。

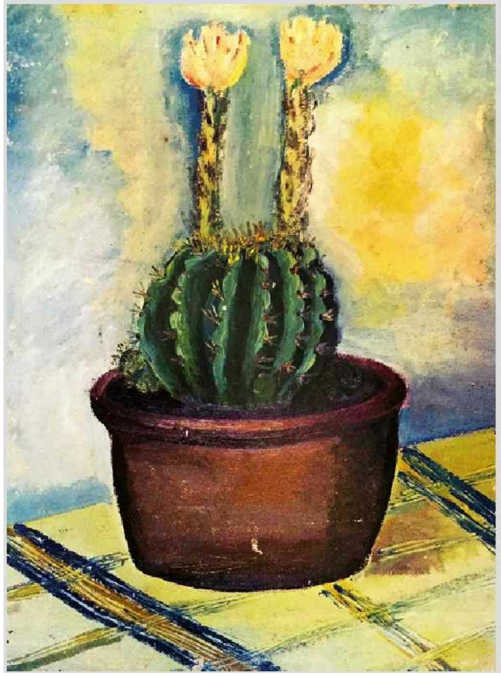


丘堤，《咖啡壶与酒杯》，1931年。





上、下：丘堤，《静物》，约1928—1929年。





左：丘堤，《仙人球花》，1939年。右：丘堤，《栀子花》，1941年。

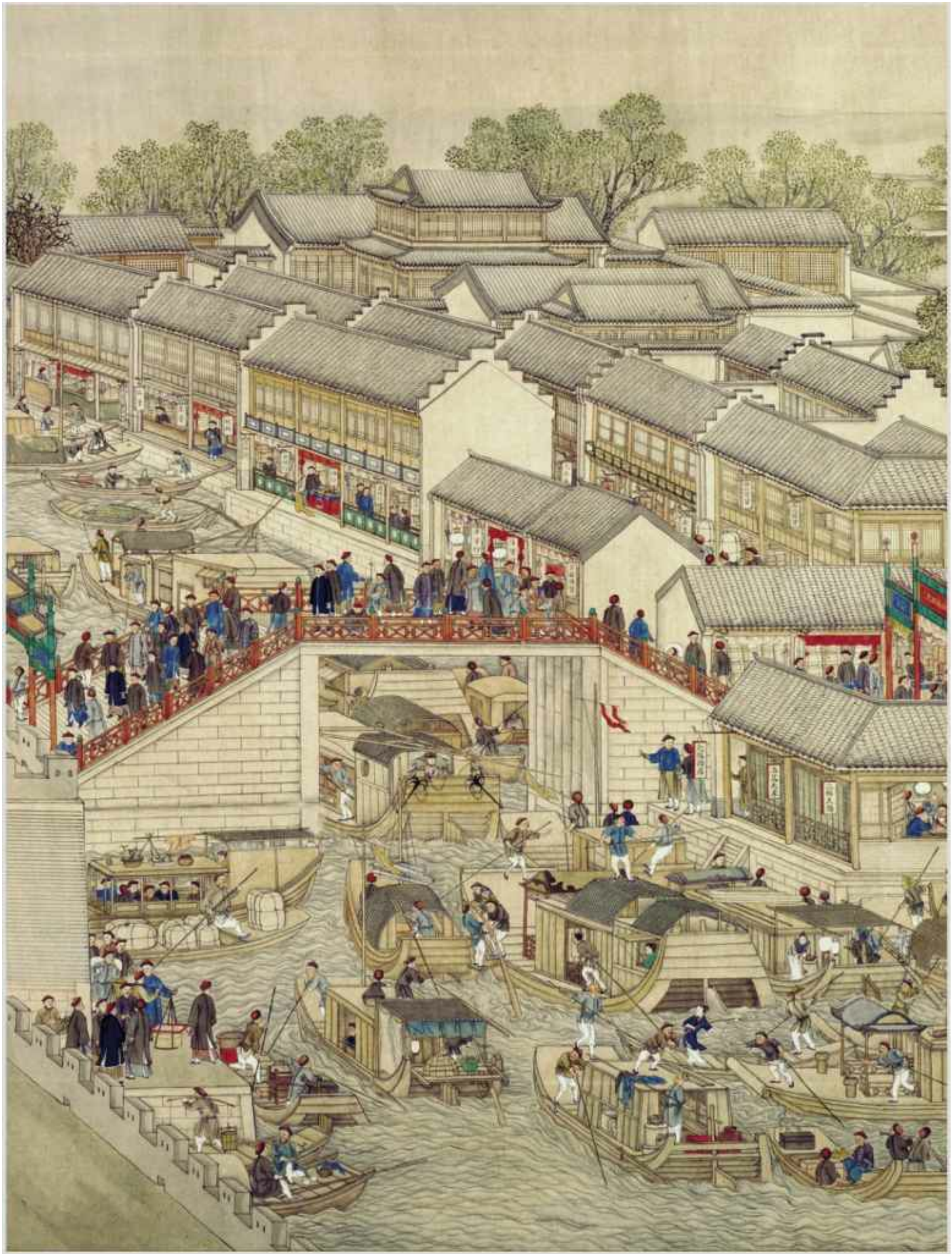




左：《良友》封面关紫兰。右：晚年关紫兰。



晚年在医院中的丘堤（右上与左下：青年丘堤）——老同学林延说，她外婆仅余十来件作品。前些年在北京展览，汇聚成册，我有幸得到一本，选了几幅，用在这里，可惜印刷品效果完全失去原作的气息。



徐扬，《乾隆南巡图》（纸本）局部，1776年，现藏于中国国家博物馆——因事在乌镇忙不开身，《局部》团队南来。拍完后，我请求弄个乌镇的航拍，试与《南巡图》重叠，此外，请梦茜先播放一组《南巡图》局部，伴以宫廷击鼓，然后再出片头——仅这一回，我事先干涉了她的工作——承蒙她认真试了。剪出后，一听鼓声，便即神旺，到片尾，眼见乌镇的屋瓦河道忽而与《南

巡图》市景一次次交相叠化，如幻似真。其时我正叼着烟看，看到这一段，不料抽抽搭搭哭起来——后来又偷偷重看了好几回，每到这一段，莫名所以，百感交集。

徐扬的功德

前面十集都在我的画室胡说，大家看厌了，我也拍厌了，今天换一个景别，诸位看看，能不能认出是哪里。

下面我要推荐的徐扬，大家也不知道的，恐怕画国画的专家也没几位留心他。以下还是我的坏习惯：先从别人那里兜过来。

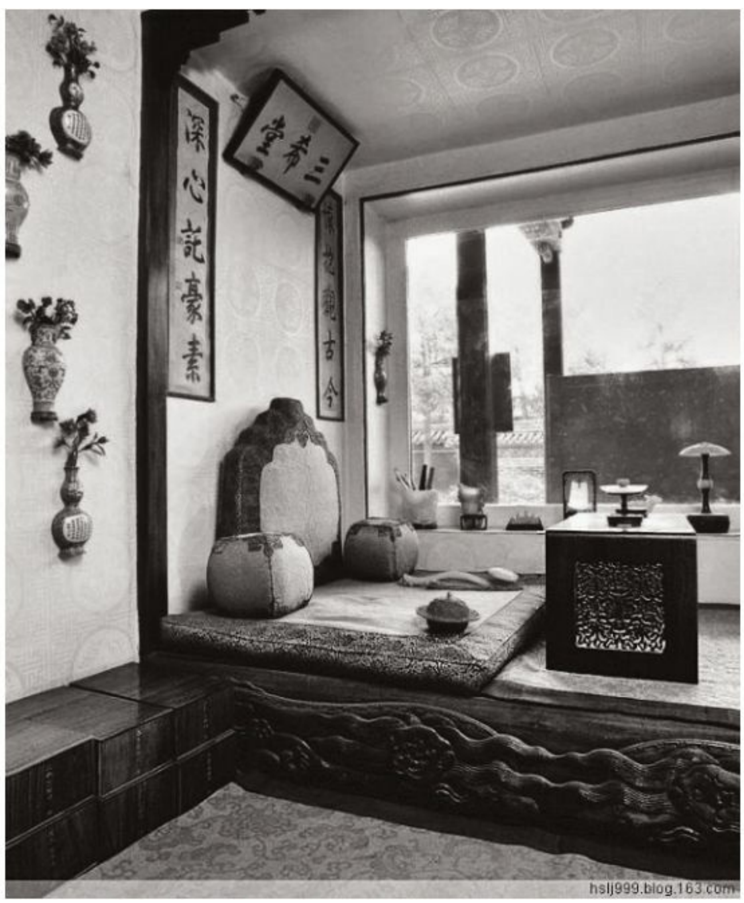
西洋画家而留心东方的绘画，据我所知，有两位，一位是憨人凡·高，他到巴黎开眼界时，英法德国的殖民文化和“东方学”正当兴盛，从亚洲弄去好多艺术品。凡·高不晓得动了哪根筋，对日本浮世绘大为倾倒，一五一十临摹，还规规矩矩描摹画里的中国字，他这样做，不晓得是不是西洋画史的第一个人。

所以难怪，日本人不弄到凡·高的画，不肯罢休。

另一位，是仍然健在的英国画家大卫·霍克尼，今年佩斯画廊在北京798分部为他晚年风景画举办大展。“文革”刚结束，他和美国的安迪·沃霍尔一样，跑来北京，东张西望。他写过一本书，竭力赞赏中国长卷画，说，那是文艺复兴透视法之外，另一种伟大的视觉文化，叫作“移动观看”——或换个词：“散点透视”——他自己因此弄了“发明”：对着一片景致拍了无数局部照片，然后拼起来，变为全景。我初看很佩服，后来不喜欢了。为什么呢？恕我说句傲慢的话：那是西洋人的小聪明，属于器械思维。

所谓“移动观看”，是指古代中国人的看画方式：双手握着长卷，右掌一边卷拢，左掌一边展开，看一部分，叫一声好。这是全世界独一无二的观赏方式，它不是出于如今随口乱说的“形式感”，而是为了逐段欣赏，所谓“移步换景”，此之谓也。如今中外美术馆把长卷画整个儿摊开，放在加长的柜子里，一目了然，尽收眼底，好像很体面，其实大错：那不是长卷画的功能，也不是长卷画的初衷。

但也难怪，今日的展示方式全是西洋学来的，返回古代中国，你得是个皇帝、大臣、富豪，这才家里藏着长卷，没事儿取出来慢慢看。乾隆爷独霸故宫的三希堂，专门赏看手卷画，还在无数晋唐宋元的珍贵画卷写满他的九流书法，盖上三希堂印章——如今，要是允许故宫每天几万观众轮流等候，人人两手捏着《千里江山图》仔细瞧，这幅古画，可就完蛋了。【好书推荐vx booker113】



故宫三希堂。

霍克尼的影像也是一张一张拍，仿佛“散点透视”，但那是故意的，来自概念——他手里仍然只有一架照相机，当年王希孟站在山顶上，不得了，等于是一千架照相机同时拍，然后，全部画下来。这种“看法”，有个词，叫作“旷观”，通俗地说，就是杜甫的“一览众山小”，什么什么都看在眼里，而且呢，什么什么都画出来。《千里江山图》就是最佳例子。

这是文艺复兴人不懂的事情。霍克尼，确实说出了中国长卷画的命根子：“移动观看”，但他的命根子是什么呢，他是西洋人，他的“开口奶”是透视法。固然，透视法绝对了不起，但是照西洋人自己的说法，透视法背后的哲学是：以我为主，我站在这里，看出去，每样东西逐渐远了，小下去了，消失了，同时，世间万物，为了我，朝我的眼睛聚拢过来。

关于西洋透视法，关于中国人的散点透视，简直千古奇案，麻烦大了，理论家有无数争议和说法，我再多嘴，三天也讲不完。简单说，文艺复兴前的西洋绘画，也是散点透视，那是所有文明区域早期绘画的通例；而中国山水画的许多杰作，也处处闪现透视法，最佳例子，还是《千里江山图》，你仔细琢磨其中的局部，和照相机远小近大的原理，一模一样。

所以任何道理不可说死，不能截然。西洋人，东方人，各有各的大聪明，各有各的小盲点。

咱们今天要说的长卷，是《康熙南巡图》和《乾隆南巡图》——话到这里，真羞愧：我是一会儿巴齐耶怎样，一会儿瓦拉东怎样，说起老祖宗，却是结结巴巴，闹不清——譬如我对宫廷长卷的作者，王翚（王石谷），宋骏业，尤其是才华横溢的徐扬，一无所知。文人画话语权忒大，宫廷画家很难留名，北京故宫藏着不少长卷画，《平定准部回部得

胜图》啊，《光绪大婚图》啊，几乎不展示，顶多选几个画面，弄成喷绘，作为橱窗里实物展示的背景。总之，明清宫廷画家是被长期贬低，处于画史边缘的一群工匠，怎么办呢？姑且直接谈画。本集援引的图例，以我偏爱的徐扬为代表，当然，这些大画还有不少无名的助手，我选徐扬，等于向全体宫廷画师致敬。

在没有照片和电影的时代，宫廷画卷就是现代的大型文献纪录片，所谓“普天之下，莫非王土”，所谓“帝祚永存”“吾土吾民”，就是长卷画的大主题。了不起在哪里呢——画长卷画的徐扬，既是总导演、总策划、总制作，又来亲撰剧本，亲自布置每个场景、扮演每个角色。我头一回在大都会艺术博物馆见到王翚等人的《康熙南巡图》，惊呆了，这一头走到那一头，瞪着眼珠，看、看、看、看、看，不知如何是好。这么大的野心、本事，这样从容的描绘、叙述，谁说我们没有写实传统？大家不要忘了，康熙乾隆年间，曹雪芹也在闷头干着同样伟大的事情：好几个家族，几百号人物，无数房子和花园，规模之庞大、篇幅之冗长，他都能手到擒来，历历如见，这是清朝人的大本事。

不消说，《南巡图》的伟大记忆来自唐宋，最知名的，是王希孟的同事张择端。《清明上河图》的不同摹本据说多达三十几种，分布海内外，到了明代，仇英还画过《清明上河图》的彩色临本。

这些画不必我说，巨细无遗、精彩纷呈，长卷画本身，就是没完没了的叙述。我的节目叫作《局部》，其实直到这次我才截取局部，做了PS。然后给大家看。且看这长卷的分段切片：街巷密布，百业兴隆，阡陌纵横，晓雾初散，家家户户开始了一天的营生，虽然今朝御驾亲临，皇恩浩荡，百官列队跪迎，全城为之惊动，可是你看全画的角角落落，庶民万姓的安居乐业，历历在眼，开店的，运货的，唱戏的，杂耍的，逛街的，砍柴回来的，出门下田的……我每次看这等超级长卷画，总是看到眼珠快要掉出来，还是看不全。西洋人的交响曲算得层次复杂，极尽铺张，要是勃拉姆斯、瓦格纳、马勒、布鲁克纳都来看看我们的长卷

画，恐怕会增加十倍以上的复调和乐器。

我年轻时画过连环画，一幅纸画满二三十人，已经得意到满地打滚。连环画大师贺友直老先生受《清明上河图》影响，最擅长描绘密密麻麻的街市人物，过手的小人，怕有好几万，他也一定佩服徐扬——徐扬难道是上帝吗？他的“旷观”永远是个谜：他一定随行左右，全程目睹圣上南巡，可是他只有一双眼睛、两条腿，再怎么“忽而在后，忽焉在前”，也难首尾相顾，把握浩浩荡荡的仪仗队如何行进，便是他两脚一蹬，飞起来，俯瞰全城，也不可能记住逶迤几公里长的人群，更不可能像今天的电子地图那样，将焦距锁定全城的每个角落。

他是怎样做到的呢？只有一个回答：全凭想象，全靠默写。关键，再加一条，就是我们被谆谆教导的创作原则：深入生活，熟悉生活。而且呢，他一定反复温习过毛主席的教导：源于生活，高于生活——对了，大家快看，皇家马队行经的路旁站着许多大象，披金戴银，列队恭候。我读过一篇文章，说是由宫廷驯象师专门调教从云南运来的大象，到了清末，朝政荒败而财政枯竭，大象没人管了，一个个倒下去，少下来，到了民国，剩下几头，大概给了北京动物园吧。

整个清代的绘画是被贬低的，“四王”（王时敏、王鉴、王翚、王原祁）老是挨批，宫廷画则不在议论之内。放在大历史看，你要比唐宋的宏大富厚，比元明的雅驯宏丽，确实，清代的文人画、宫廷画、工匠画，是能用得上柔弱、萎靡、繁琐、艳俗这类形容词。康乾盛世，却是华夏历朝难得一见的承平期，长近150年，世界史亦属罕见。所谓柔弱萎靡，以我的偏见，也是绘画的一种好看，文明趋于烂熟，都不免如此，法国的洛可可艺术，就是例子。西洋绘画史有雄奇阔大，也有柔媚细巧，这才彰显美术史的富有而完备，同样道理，有唐宋，有明清，也才算得是千年延绵的华夏美术史。

存世的中国长卷画，从东晋顾恺之到逾千年后的徐扬一辈，中国绘画的气数，实在好长好长。只谈鸦片战争后的晚清，固然令人气短，此

前的清朝，文学艺术的进步、开拓，也是可圈可点。老同学万青力曾有专书叫作《并非衰落的百年》，详细分析清代的美术，很有说服力。我格外看重徐扬这伙人，是不愿偏重绘画的所谓艺术性，而是绘画的媒体功能——中国古人看到《千里江山图》，真的相信太平世界，欧洲古人看到《死亡的胜利》，真的相信地狱和天堂。那年月没有照片，没有电影，没有手机，看到这些画，该是多么震惊，好比我们看电影。现代人太傲慢，但今天我们要是离不开电影和视频，就该明白，古人也离不开绘画。

当然，我所谓古人，是指皇亲国戚、朝廷百官。他们一节节展开《南巡图》，必定豪情万丈，不但重温了自己的盛典和威仪，也想起一路迎候的子民。小百姓要是也能看到《南巡图》，不但膝盖一软，将要跪下来叫声“吾皇万岁”，而且呢，分明认出了自己的城郭和家家户户，认出他们自己——问题来了：那时的人民，也就是图画中街头巷尾的小百姓，根本没资格看到宫廷长卷画，单说这一层，时代果然是进步了。

此刻我在乌镇。乌镇虽然是重建的，修旧如旧，但是每年有将近700万人，多半是青年人，坐着火车和飞机，络绎“南巡”，重温旧梦，什么旧梦呢？所以问题还没完。今日的小百姓，总算有资格观赏《南巡图》，可是当年康熙爷、乾隆爷视察过的那个繁华江南，那个千家万户张灯结彩的江南，早已面目全非，差不多拆光了。

没关系。徐扬的画好好的还在。他知道几百年后他所俯瞰的城郭将要消失吗？他知不知道人民将会看到他的画？我想不出徐扬的模样，我真想认识这位雄心勃勃而心细如发的人。每次瞧着《南巡图》，我会看见这位苏州人低着脑袋，一笔一笔勾着瓦片啊、河水啊、树叶啊，还有满街奔跑的小百姓——谢谢徐扬！谢谢宫廷画院的师徒们！他们早已为我们留下了历史的记忆。

2015年7月10日





上图是15世纪意大利人弗拉·卡尼维尔的《理想城市》（1480年，现藏于美国巴尔的摩沃尔特斯艺术博物馆），是当时最完美体现透视法的经典，世界美术史无数次引用这幅画。下图是徐扬《乾隆南巡图》局部，完美贯穿了中国人的“移动观看”，但是不要说在“世界”上，就是在中国，也没人知道，没人在乎——大卫·霍克尼大肆赞美中国长卷画之后，说，西方人甚至不愿意看到中国呈现了这等伟大的观看方式。



跪迎圣上的官员（静态），趋前接驾的小艇（动态），徐扬懂啊。《南巡图》无数小小局部，布满曹雪芹与托尔斯泰式的细节与场面感。瞧这恭谨肃穆的一瞬：微风掠岸，近侍握举的华盖，皇上落座的龙椅，都已凛然就位了。

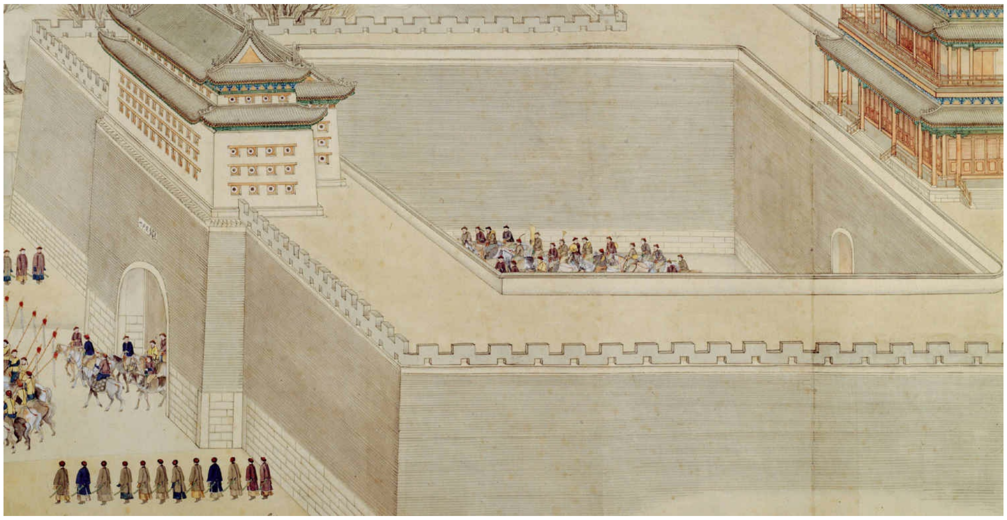


徐扬将乾隆全身肿胀一倍，既可能是宫廷画规矩，也为长卷画所需：画中百千人物大抵小于一寸，若按寻常比例描绘国君，混入人群，难以辨识。瞧这围合行进的船队，庄严从容，波澜不惊，远近布列的人员似乎不见惶然畏惧的集体神情，而呈“当然如此”的详确之感，一如徐扬的通篇描绘，详确而当然。



这实在是电影画面了，辽远空阔，浩浩荡荡。泱泱船队宛若缓缓移动的摇镜头，又似乎正当停格的一瞬。徐扬全凭记忆描绘《南巡图》，不可能写生，更

没照片帮助他——何等自信而丰富的记忆！当他一笔笔画出心中的场面，多么兴致勃勃，多么入神啊。



徐扬绝对没在长镜头洞眼中瞭望过百米之外的景别，但他准确无误画出了长镜头所见。中西古画多取俯瞰式画面，画家个个像是低空翱翔的飞行员。这一被城楼中断的行列多么好看。徐扬应是主画师，负责画人，也统领全构图，另有小师傅专门勾画建筑——那时没有摩天大楼，倘若写生这一场面，须得站在哪里往下俯瞰？每个画工清清楚楚在心中下载了所有建筑的所有立面，下笔之际，全凭记忆。



近时我的案头把戏，是在电脑上切割画面。长卷湮没了无数精彩透顶的局部，

切出来，便是许许多多优美的单篇，譬如这幅——文人画中的山川，是文人（其实是文官）的自我投射，徐扬笔下的视野，则是朝廷的疆域、盛世的版图、百姓的田园。他的“国家意识”与“人民性”，质朴、平实、均衡，入于画中，廓然大气，而在我的江南记忆中，倍感亲切。



列宾的《伏尔加河上的纤夫》，是多情的意识形态，但很真实；百年前西方摄影家拍摄的扬子江纤夫——个个衣不遮体，甚至全裸——是无情的意识形态，更真实。徐扬笔下这伙可爱到令人发笑的纤夫，不消说，还是意识形态。真实吗？徐扬不会说谎。他绝对是在粉饰太平，但他是诚实的艺术家。由小吏引领的官家纤夫，加上此岸的结彩牌楼、对岸的戏台舞娘，还有相率跪倒的两岸民妇，我愿相信这是徐扬亲眼所见，千真万确。



官兵、大象、礼车、走卒……反正我辈不可能见到这等场面了。在导演的动画处理中，他们个个动了起来，滑稽而俨然。小时候要能见到，一定巴望我也骑在马上，或站在大象边。在拍摄清廷的连续剧中，紫禁城酷吏面目凶残，呜鞭恫吓，在真正的清廷绘画中，徐扬使我相信，皇家的典仪固然威严，然而喜气，《南巡图》的总表情，便是弥漫全画的喜气，倘若画家心中发苦，竭力编造，绝对画不出来。

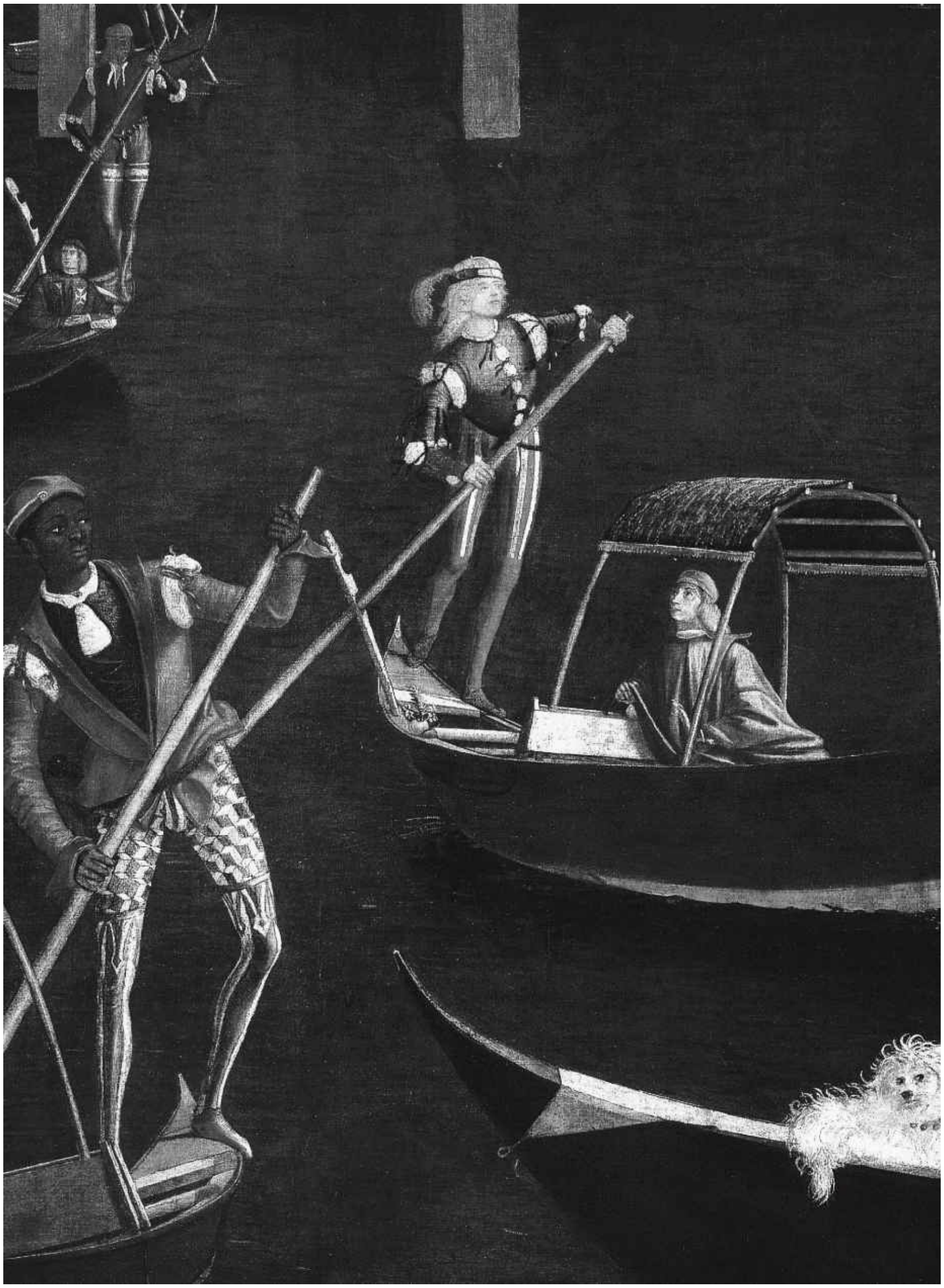




王翚等，《康熙南巡图》局部，1689年，现部分藏于北京故宫博物院——人民，人民。“亿万人民”这句话，是要到康乾时代才有。自先秦以降因战争原因的人口递变记录，不读也罢，到清代承平期，中国人口过亿了。2015年故宫展出张择端的《清明上河图》，据说老百姓每天一大早排队等候，须数小时才得进殿，摩肩擦踵地看——画中人挤人，画外人挤人——我们的人民，人民，亿万人民啊。



《康熙南巡图》第十卷局部



卡帕齐奥，《治愈疯子》局部，1496年，现藏于意大利威尼斯美术学院画廊。

讯息与景别

上回说，中国画史通常看不起徐扬，他的宫廷同事郎世宁，倒是享有声誉。这位意大利画家为皇帝和嫔妃画了不少肖像，半生供奉朝廷，死后和利玛窦、汤若望几位传教士葬在同一个墓园，就在北京阜成门外——徐扬的墓在哪里？希望知情的专家告诉我。

乾隆南巡的苏州，后来号称“东方威尼斯”。去年我在苏州办展览，拼命找“威尼斯”，可是找不到。今天我们去真的威尼斯看看15世纪的画家，其中有位卡帕齐奥，比徐扬的命运好一点，美术馆设有他的专厅。我在里面盘桓好久，看来看去，气得胃疼，可是我对他也是一无所知，除了他的画。

威尼斯画派顶有名的大匠师，当然是提香和丁托列托。他俩的前辈，真蒂莱·贝里尼、卡帕齐奥，另有一种大好。除了画宗教故事，他们和徐扬干着相似的勾当，就是描绘水城的盛典。贝里尼有幅巨作，画着一大群中东打扮的老男人正在围观行刑，有北方油画的刚正，也有威尼斯的沉着绚丽。卡帕齐奥的画，人物更多，散在中景和远景。他是个精力弥漫的家伙，主要是，眼睛不肯安分。他总是越过故事主角的肩头，张望远处正在走动的人。我不知画中典故，但他分明给我瞧见了当年人声喧哗的威尼斯：公子、少爷、帅哥、小流氓、野孩子，还有无数来自近东的人——那个年代，威尼斯船队已经和近东人大做生意了。



真蒂莱·贝里尼，《圣洛伦佐桥十字架的奇迹》，1500年，现藏于意大利威尼斯美术学院画廊。

从前的各国王朝，都会雇佣画家描绘丰功伟业、礼仪大典，而繁华的场面总要铺张。中国人一早发明了长卷画，最长的篇幅长一百多米，单是论人物多、场面大，西洋人弄不过《南巡图》。不过长卷画里的小小人，顶多半寸，几笔一勾，便是一人，西洋画求真求实，卡帕齐奥画男子长腿的花袜子，至少一两天，那番工夫，徐扬早已画完了几十个几百个小小人。

西洋画玩不开长卷画式的横向铺张，就玩纵深。到了出现透视法，可就玩儿疯了。你去看教堂大壁画，全是无限纵深，要么向高处纵深，要么向远处纵深——说到“远”字，中国画所谓平远深远，等于长焦距，一眼看到几千米外，西洋画的纵深等于广角镜，近处拼命弄大，远处存心变小。丁托列托玩透视法，算是一绝，史家大书特书，你去看威尼斯市政厅的丁托列托天顶画，无数裸体飞翔翻滚，像是人肉的盛宴，然后

被耶和华的漩涡统统卷入天堂了。

卡帕齐奥不玩人肉漩涡。在他的世代，他呼应的是锡耶纳地区的国际哥特艺术，远接北方佛兰德斯绘画的世俗性，与佛罗伦萨画派叙述主线的人文理念，反倒相异。卡帕齐奥目睹的威尼斯，锦绣繁华，人人热衷于打扮、时髦、外表、排场，一闹排场，便有数不清的细节。佛罗伦萨画派是有选择地观看，导向所谓“人文主义”，威尼斯画家似乎不设目光的立场，眼睛很忙。卡帕齐奥不愿漏掉被他瞧见的人，老是两眼开小差。他喜欢在中景、远景、这里、那里，描绘不相干的场面和人物——你看，廊柱空隙中，年轻船夫的俊美背影斜出来；庄重的礼仪正在举行，远处的闲人却在游荡玩耍；一头雄狮走向拔腿逃跑的僧侣，远景中，其他僧侣也正四散躲避……如果不画这些次要的讯息，主题不受影响，可是有意无意的闲笔、闲人，动起来，大家不觉得画面更有活趣，更有看头吗？

这才是真的透视，简直接近中国人的“旷观”：《南巡图》整个长卷，不知有多少别的人群、别的忙碌、别的精彩，除了皇帝和官兵，日光下的一切，仍在生机勃勃地发生。

现在我要端出我的妄想，开始胡说了。为什么是胡说呢？因为每次细读卡帕齐奥，我的念头也会开小差，老是想到伟大的意大利电影。在贝托鲁奇，特别是费里尼那里，充满迷人的“中景”和“远景”，到处是次要的讯息。

我不是要讲述电影，而是强调“观看的欲望”。一部电影，一幅画，是看画家和导演如何诱导观众的目光，这是视觉艺术的命根子。婴儿睁眼，人生开始了，人之将死，用目光和世界告别。我曾目击“文革”中有个将被枪毙的人绑出去游街，群众蜂拥跟随，只见他脑袋给狠狠摁住了，仍然斜着眼，左看右看，那是他最后的权利。鲁迅描写阿Q绑赴刑场的一路张望，实在经典：死到临头啦，看什么看！但在满大街人群中，阿Q居然认出了他曾单相思的女人，名叫吴妈。

对了，托尔斯泰的安娜·卡列尼娜将要去卧轨，她在马车上不停往路边看，同时，满脑子胡思乱想。

胡扯这些，什么意思呢？意思是说：观看本能无比顽强，理性管不住目光，眼睛不听脑袋——在阿Q和安娜的最后时刻，脑袋发出警告：我命休矣！可是眼睛不知道，只顾东张西望。

这跟画画什么关系呢？大有关系。我们永远在谈论艺术的所谓“思想”“主题”“手法”，很少追究“观看”，我们总是说：啊，画得多好啊！可是绘画的核心机密不全在画法，画史的每次突破，其实起于观看：莫奈看见了逆光，凡·高看见了向日葵，塞尚看见了物体的边缘，而15世纪的这位卡帕齐奥，忽然看见了远处走动的人。

这有什么了不起呢？谁都看见啊！没错。可是在文学中，你看见，而且写出来，是跨出一大步；在绘画中，你看见，而且画出来，也跨出一大步。厕所里的劝告牌，“上前一小步，文明一大步”，没人理睬，这两句话，正好讲述艺术史。

据电影史专家说，从美国导演奥逊·威尔斯的《公民凯恩》开始，主要景别之外，摄影机收入了更多的讯息，带来新的电影语法。譬如两个人在窗内讲话，窗外正发生惊人的事——可能是谋杀，我记不清了——这一招，正是观看的意志：是啊，一切同时发生，为什么摄影机非要始终瞄准主角呢？



贝托鲁奇。

影像叙述插入大量次要讯息，好像起于“新浪潮”那帮家伙。但是，意大利人似乎最会玩这一套。贝托鲁奇在《一九〇〇》的景别调度，神乎其神。譬如军队从右侧进来了，左侧走出对抗的农民，镜头持续逼视着，一组人走远了，另一组人忽然已在眼前：那种大面积的紧张和对峙，那种大祸临头而尚未爆发的不祥！只是镜头，只是看。他的另一部《同流者》有组欢快的镜头，一帮子疯狂跳舞的人一个跟一个跳出了画面，在屋子深处的中景，同一群人又跳了回来。当然，贝托鲁奇的前辈，费里尼的《八又二分之一》，可能是处理景别最自由最猖狂的范例，没完没了的景别不断穿插流动，单凭一双眼睛，简直忙不过来。

这和卡帕齐奥有关系吗？请电影专家原谅，我以下的发挥很可能驴唇不对马嘴——我没有证据，也没有理由说，费里尼的影像风格是因为偷看了卡帕齐奥的画（注意，费里尼本人就是很棒的画家），但两位天才的画面和影像——我又要说：像徐扬一样——老是热衷于次要的讯息。为什么呢，因为重要的不是故事，而是场景，诱人的不是情节，而

是观看本身。

不消说，欧美各国电影都有精彩的多重景别，俄国人塔可夫斯基的《安德烈·卢布廖夫》和晚年作品《牺牲》，费里尼也会佩服。电影和绘画的致命区别，我知道，但我总在梦想二者的血缘关系。这关系，不在画面，不在影像，而是观看的意志，以及，观看的神秘。我愿斗胆假设：所有古代的画面仍然奏效，它以无数不可觉察的方式，潜入后代的作品，包括影像。

接下来要请美术史专家原谅。我一定不会说，除了卡帕齐奥，别的名画不描绘中景与远景，譬如荷兰人老勃鲁盖尔的辉煌画面，早就挤满了人，他的大场面接近徐扬的《南巡图》，但那是俯瞰式的“全景画”，来自虚拟的全息状态，并不截然区分景别。而卡帕齐奥到底是15世纪的威尼斯人，他运用准确意义的透视法，他永远假定你也在场，从你的位置，看出去——啊呀！远处有人闲逛。

可怜我读不懂手中三册卡帕齐奥的画册里，说些什么。但他，比贝里尼，比提香和丁托列托，更敏感于人物缝隙间的远处，更喜欢插入次要的讯息。他画的都是典故，但在故事主线外，他的贪婪的观看，为我们留下了15世纪的威尼斯，就像徐扬的《南巡图》并非只在歌功颂德，而是为全苏州留下了完整的肖像。

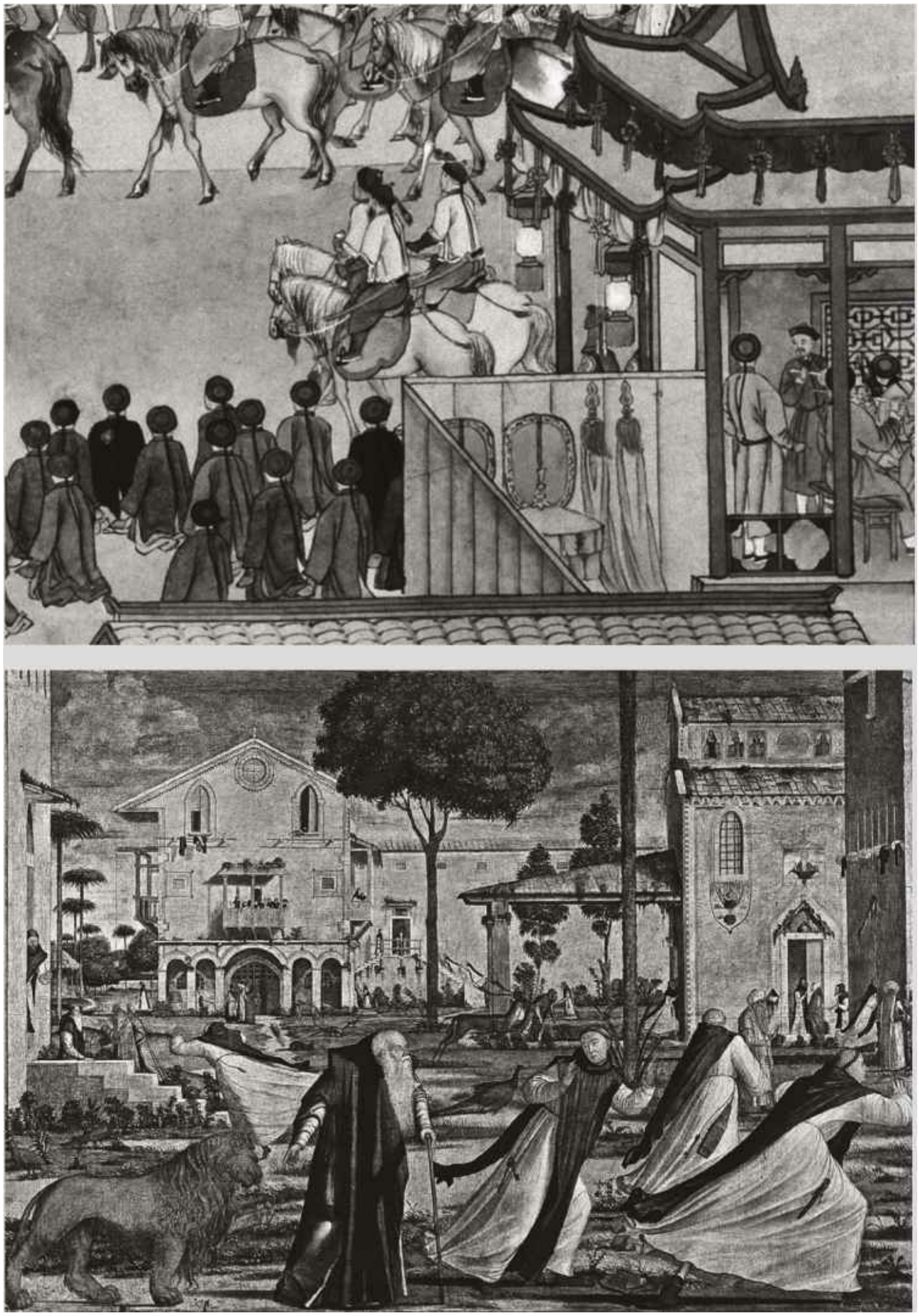
美术史是个巨大的漏斗，太多秘密，被死去的艺术家带走了。我真想知道：是什么使卡帕齐奥的观看有别于他的威尼斯同行？是什么使希腊人罗马人早已萌芽的透视法，被中世纪切断，又在14世纪的佛罗伦萨人那里复活，弄成观看律令与绘画原理？思想、主题、故事、风格，可以言说，唯独观看，难以言传。譬如卡帕齐奥和王希孟的目光：他俩没工夫啰唆，只顾自己东张西望。

最后，更大的问题跟过来：如果透视法，一种作用于绘画的法则，果然导致摄影和电影，为什么逾千年的“旷观”传统，止步于长卷？王希孟和徐扬不知道透视法，贝托鲁奇和费里尼更不知道徐扬和王希孟。这

是人眼的奇迹，还是科技问题？我没读过李约瑟的《中国科学技术史》，不知其中是否涉及此议。问题是，这本中国科技史的作者，还是西洋人。

今天我们不再需要《南巡图》，也不需要卡帕齐奥。媒介会变，然而人人有眼，观看的欲望，不会变。问题又来了：当诸位大导演握着剧本、定了机位，会不会忽而走神，看见远处的闲人？

2015年7月15日写在乌镇



上：徐扬，《乾隆南巡图》局部。下：卡帕齐奥，《圣哲罗姆与狮子》，1502年，现藏于意大利威尼斯圣乔治会堂——下图这幅画，是世界美术史图册时常引用的图例，上图，则从不见于中国美术史专书，更别提游走“世界”。



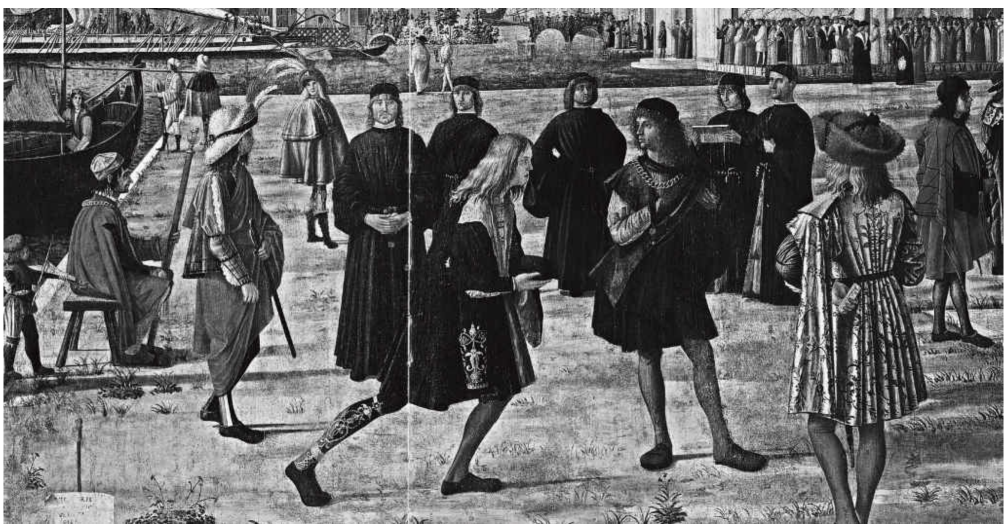
贝里尼，《圣马可殉难》局部，1515—1526年，现藏于意大利威尼斯美术学院画廊——贝里尼的这幅大画，画得绝好，与苏里科夫《女贵族莫洛佐娃》的内容与命运相近似，也是描绘受难与围观，也在西方毫无名气。西欧人有理由看不起苏里科夫，为什么也看轻这幅贝里尼？



卡帕齐奥，《治愈疯子》局部，1496年，现藏于意大利威尼斯美术学院画廊。几百年前的古人上街走动时，个个腰配长剑，浑身锦绣，今日的时装模特，神气什么呀！



卡帕齐奥，《英国使臣到来》局部，1495—1500年，现藏于意大利威尼斯美术学院画廊。



卡帕齐奥，《使臣返回英国》局部，1495—1500年，现藏于意大利威尼斯美术学院画廊。

中国人挺身下跪，望之委顿，西洋人趋前屈膝，恭谦而自尊，视觉上似乎更雅、更好看——当然，腿须得修长——中国女子的屈膝礼亦佳，上身略一挫，双手团拢，往腰间虚虚一握，也颇标致而得体，但不知这规矩与姿势起于哪个朝代。《南巡图》中所有女子也和男人一样，成片跪倒，壮观而苦相。卡帕齐奥最美的构局，便是呈三角而立的这三位君子，1989年初见，竟不知谁是卡帕

齐奥。那年，威尼斯美术学院画廊甚至没有他的专册出售，2005年总算有了，而且两本，装帧均极美观。



卡帕齐奥，《圣厄休拉见到英国王子》局部，1495—1500年，现藏于意大利威尼斯美术学院画廊。



卡帕齐奥，《使臣离开》局部，1495—1500年，现藏于意大利威尼斯美术学院画廊。



贝托鲁奇的《一九〇〇》截图四幅。他的摇镜头、长镜头，处处收入近景与中景。

电影不能停。电影镜头的截图，不是电影。绘画不会动。自从电影使古画的场景动起来，绘画的功能——不是绘画的魅力——就此渐渐丧失。

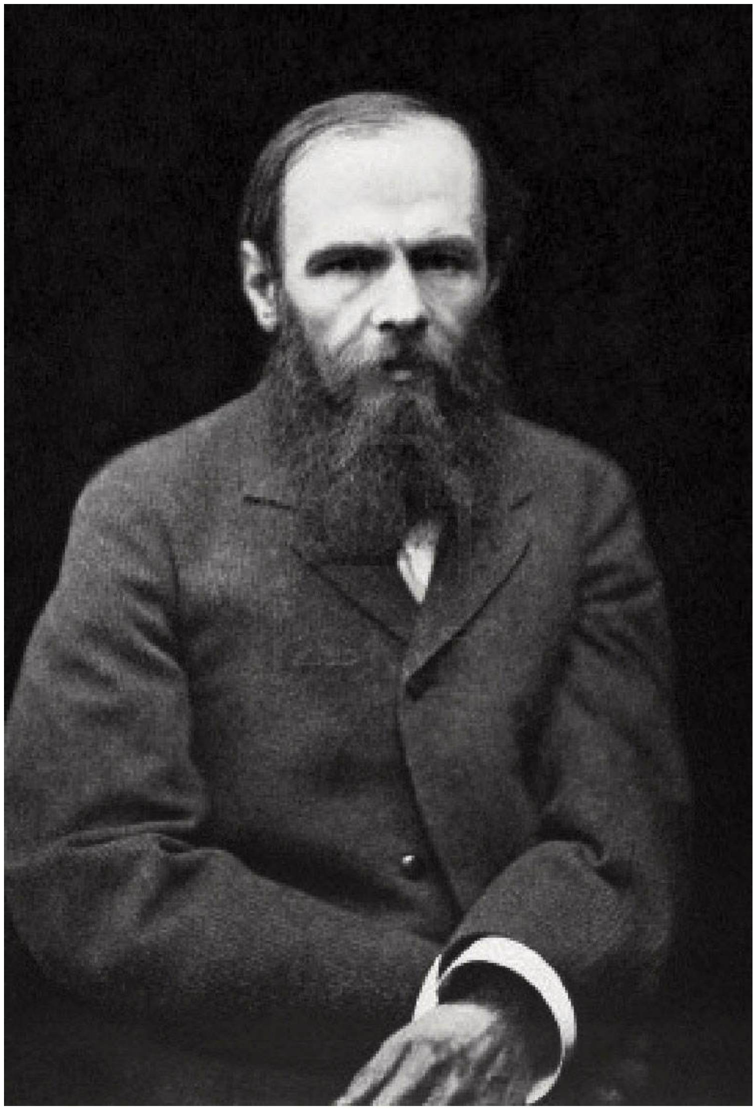
前面几集随口谈到电影，梦茜自作主张，替我找到而插播了。这一集，电影与绘画成了对等的话题，梦茜立即找到《一九〇〇》《同流者》《八又二分之一》，端了电脑放给我看，与我确认要哪些片段。一截截地弄着，忽然竟有弄电影的小小快感。唉，要是我在如今八〇后的岁数，画什么画呀，弄电影才是顶对、顶开心的事情。



费里尼《八又二分之一》截图。这可能是处理不同景别和流动讯息最为疯狂的一部电影。

我不是要讲述电影，而是强调“观看的欲望”。一部电影，一幅画，是看导演和画家如何诱导观众的目光。

我完全没有证据，也没有理由说，费里尼的影像风格是因为偷看了卡帕齐奥的画（注意，费里尼本人就是很棒的画家），但和我们的徐扬一样，老是热衷于次要的讯息。为什么呢，因为重要的不是故事，而是场景，诱人的不是情节，而是观看本身。



在欧洲，我们是亚洲人。
在亚洲，我们是欧洲人。

——陀思妥耶夫斯基

俄罗斯冤案

今天忍不住要来谈谈俄罗斯画家。40年前，我们对外国的最高想象，就是叫作“苏联”的那个俄罗斯。那时我正当如今九〇后的岁数，想到列宾和苏里科夫，心里就会抖。这种无限夸大的单一想象，或者说，单一想象的无限夸大，原因很简单，就是长期的封闭。

很久以后我才知道，我们这帮傻逼对苏俄的历史与文化，完全无知，而欧美世界非常了解，其中，当然包括苏俄的艺术。他们高度重视旧俄的文学与音乐，可是对俄罗斯19世纪绘画，似乎坚持无知，至少，不打算有知。

“在欧洲，我们是亚洲人；在亚洲，我们是欧洲人。”

40年前，我不会懂得陀思妥耶夫斯基这句话。数百年迄今，俄罗斯与西方的现实关系、心理纠葛，几乎被陀氏道尽了。

去掉古东正教绘画的几百年，西化之后的俄罗斯美术史，不过上百年。自从彼得大帝强行实施脱亚入欧，到18世纪末，就是乾隆朝，俄罗斯绘画与文学稳步进入19世纪的黄金时代。稍后，俄国音乐的强劲表现一路强到20世纪。美国的古典音乐事业差不多由斯拉夫人为其开端，几年前，我有幸参加纽约卡内基音乐厅成立120年盛大纪念专场，聆听俄国乐队演奏德沃夏克和里姆斯基—科萨科夫。

俄罗斯文学的跨世纪影响，遍及欧洲和英美，普希金、陀思妥耶夫

斯基、托尔斯泰、契诃夫，至今是美国文学青年的上等读物。这些名字和几代西欧作家分庭而不抗礼，自成高峰。缺了俄罗斯，整个西方文学是不可想象的。今天的美剧剧本写到这等深刻复杂，人性的洞察、叙述的规模感，要追遥远的根底，部分来自俄罗斯文学散布西欧的影响。

圣彼得堡列宾美术学院立着两尊铜像，一是列宾，一是苏里科夫。可是除了列宾，旧俄绘画从未走出本土，欧美数百座美术馆号称世界性收藏，俄罗斯绘画不是多少的问题，而是，几乎没有。

美国人弄油画的历史与俄罗斯相当。论画品，他们的萨金特，远不如列宾的弟子谢洛夫，美国早期风景画，更是难望列维坦项背。但美国人把自己的画家填进世界美术史，包括上回谈到的乔治亚·欧姬芙。被恩准进入现代美术史的俄国佬，就我所知，是康定斯基、夏加尔、塔特林、马列维奇。西方坚持认为，这几个前卫艺术家的奶妈，是西欧的现代主义。

这就是文化霸权吗？我不愿用这个时髦词。如此一说，先把自己搁在认而下风的位置。所谓自知之明，对应知人之明，反之亦然。中国的百年油画，到底小儿科，晋唐宋元早就供在欧美博物馆，炎黄子孙须得知趣，而且安然。古俄罗斯东正教壁画，很壮观，看在拜占庭教堂的墙面，也得让一步。俄罗斯的油画，则比比意大利、法国、荷兰、德国，即便忝为小弟，也还勉强。我早已摆脱苏俄绘画的少年情结，只是看到美国人的早期油画，就替俄国佬不服。俄国佬画画，气粗手笨，像只熊，但和美国画家打照面，气也不喘，一巴掌就能撂倒对方。

苏里科夫的历史画大作，总共七幅。《近卫兵临刑的早晨》《缅希珂夫在贝列佐夫镇》《女贵族莫洛佐娃》，现藏莫斯科特列恰科夫美术馆。《攻克雪城》《苏沃洛夫率军越过阿尔卑斯山》《叶尔马克征服西伯利亚》《斯切潘·拉辛》，挂在圣彼得堡俄罗斯美术馆。

人说一山不容二虎。艺术史呢，好就好在一山总有二虎——至少二虎——苏里科夫之外的另一头虎，当然，是列宾。列宾的《伊凡雷帝杀

子》《库尔斯克省的祈祷行列》《扎波罗热人复信土耳其苏丹》，都画得好透了。我小时候看到印刷品，脑袋要炸开，不知他怎能画出来。可是列宾一比苏里科夫，怎么说呢，不伦不类的比喻，有点像鲁本斯遇到米开朗琪罗，米开朗琪罗遇到多纳泰罗。说得通俗，类似南人遇到北人，再通俗，等于好猪肉吃过，忽然牛排端上来。

我敬畏苏里科夫，爱列宾。列宾是个有趣的人，瞧着晚辈谢洛夫的潇洒，他叹道："我们都是猎犬，谢洛夫是灵猩。"但不知他用什么词形容苏里科夫。50年代中苏要好时，进口电影《苏里科夫》，我没看过，至今遗憾，有位长辈告诉我故事内容：苏里科夫中年丧妻，放弃绘画，一年后，列宾不声不响给他寄去颜料，镜头出现苏里科夫摸着干涸的调色板，之后，奋起画出了后半生的大作。





左：列宾（前排右二），苏里科夫（后排左五）。右：列宾正在画夏里亚宾，1914年。

多动人的两头虎啊。谁能找到数字版的《苏里科夫》吗？

苏里科夫是个天生的史诗画家。只要主题沉痛激昂，场面足够大，他就憋劲儿上来。《近卫兵临刑的早晨》，是画彼得大帝改革途中的政变，皇姊妹索菲亚伙同近卫兵谋反，事败，皇亲被锁起来，近卫兵或斩首，或绞死。你看家属们哭成那样，可是近卫兵和彼得大帝怒目对视，不肯相让。80年代美苏合拍了连续剧《彼得大帝》，到这一节，是刽子手杀同事杀到手软，彼得大帝夺过斧子，亲自动手，只见大胡子近卫兵

挨个儿伸了脑袋，在案板上搁稳了，受皇上一刀，彼得的衬衫，溅满鲜血。

《女贵族莫洛佐娃》事涉东正教改革，其中一项，是画十字的方式由自古沿袭的两指，变为三指。莫洛佐娃代表旧势力，死活不从，被流放。雪橇穿过城镇，莫洛佐娃昂然高举右手，双指并拢，满脸是高贵的挑衅。路边群众全是表情：死硬拥护者是赤足的男女乞丐，也举起并拢的双指；盛装贵妇惊愕哀痛；孩子不解事，像我们小时候跟着看游街那样，好开心；几位得志小人站在边上咧嘴讪笑。左侧那位少年的表情，格外煎熬，他被眼前的场面惊呆了，显然同情莫洛佐娃。这件事早于苏里科夫两百多年吧，我猜，他把自己画进了人群。

每个民族都有伤痛记忆，但每个民族的哀哭、叹息，不一样。先秦故事定了苦味，但有阳刚气，到了《窦娥冤》《桃花扇》，美是美的，总嫌哀怨。俄罗斯人讲起历史惨剧，居然血气旺盛，同时，忽然温柔。普希金小说《上尉的女儿》写大土匪布加乔夫推上断头台，大叫一声：“乡亲们，饶恕我吧！”只见全场跪倒。托尔斯泰写独眼龙将军库图索夫半夜得知拿破仑率军撤出莫斯科，赶紧走到圣像前，老泪纵横，说：“主啊，保佑俄罗斯！”

两百年来，文学和音乐的俄罗斯，打动全世界，可是独独没有俄罗斯绘画，没有苏里科夫。

苏里科夫画的每张脸，足够动人，我所耿耿于怀的是，他的早年作品全都站在失败一方，其中主角，是不折不扣的历史反革命——没有彼得大帝，俄国不会西化而强大，苏里科夫也不会画油画，近卫兵愚忠，不懂事，那是历史的代价和隐痛，可是苏里科夫念念不忘送命的好汉，二十来岁就画了这幅毕业创作。他对女贵族莫洛佐娃的敬意，背后更是俄罗斯人的历史情结，至今仍是大问题，涵括普京总统的施政方略。我将苏里科夫和文学上的陀思妥耶夫斯基、音乐上的穆索尔斯基，并列为东正教传统的回响，托尔斯泰、列宾、柴可夫斯基，则是朝向西欧的意

愿，不过话题太大，不展开，我们来看看苏里科夫的画艺。

笨拙、雄强、凝重、璀璨，是苏里科夫的特质。他是刻画表情的天才，然而奇怪，他的魅力，在于艰难而费力地画出一张脸，列宾的娴熟，谢洛夫的洒脱，他做不到。幸亏如此。他比所有俄国同行更耐看。它的色彩是雪地的反光，寒带的绚丽，那位跟着雪橇奔跑的男孩的绣花棉袄，原作实在太好看了，有如宝石。我看过其他东北欧民族的油画，没人像他那样抓住了北国的美。所谓“油画民族化”，曾经是我们油画圈子空喊几十年的梦话，苏里科夫实实在在做到了。

广袤辽阔的俄罗斯！苏里科夫、托尔斯泰，还有苏联导演，最会组构大场面，而其中的每张脸，有足够的深度。这一层，我们望尘莫及。《南巡图》中千万个小小人，只是符号，好比蚂蚁。

西方对俄罗斯绘画的批评，通常指其为文学的附庸，不是纯绘画。我认同，但心里不服。欧美极少数学者和艺术家知道列宾和苏里科夫。今年，我与一位英国老学者谈起俄罗斯绘画的委屈，他用两个词概括西方的意见：“太叙述”“太伤感主义”。对吗？我也认同。库尔贝和马奈的画，有场面，甚至画悲剧，但叙述不是主旨，意图不在情感。但我仍然不服——文艺复兴绘画全都是《圣经》的附庸和图解，是人类情感的百科全书，要你恐惧、战栗、爱、神圣，要你看了哭。你能说《鞭打基督》《耶稣下十字架》，是“伤感主义”吗？

是的，俄罗斯绘画确实太像小说、戏剧、电影——苏里科夫的一位重孙还是玄孙，就是苏联解体后的大导演——然而叙述性的历史画并不仅仅是俄国风尚，19世纪下半，20世纪初，西班牙、意大利、法国、北欧，很多画家孜孜描绘本国的历史、人民、爱国、革命，美学上归属沙龙绘画。这些画在欧洲各国博物馆长期陈列，算是历史的礼貌。那是19世纪写实传统的强弩之末，勇敢的印象派历史性击败并逐出了沙龙美学。此后，西欧自己的美术史对沙龙绘画，不屑一顾。

然而19世纪却是俄国文艺的黄金时代，等于他们的唐朝。列宁说，

德帝国主义是列强争霸中的迟到的国家，其实，俄罗斯帝国才是真正可怕的迟到者，整个20世纪，英法德意莫不畏惧这个庞大的帝国。40年冷战，俄罗斯的一切被隔在铁幕那端。苏联解体后，1998年，纽约P.S.1现代艺术中心举办了斯大林时期的社会现实主义绘画展。2005年，纽约古根海姆博物馆举办俄罗斯绘画三百年大展，苏里科夫的《攻克雪城》首次赴美。据我所知，荷兰也曾请来类似的俄罗斯画展。

这是迟到的尊敬。理解苏里科夫一代的语境，早已过去。远在上百年前，西欧尚且尊敬列宾，他于1930年逝世时，被西欧人称为“俄罗斯的灵魂”。我想，诚实的、谦逊的列宾应该明白，真的俄罗斯灵魂是苏里科夫，一如俄国文学的魂魄是陀思妥耶夫斯基，而不是伟大的托尔斯泰。

“在欧洲，我们是亚洲人。”这是几代俄国人受不了的心事，苏里科夫为此焦虑吗？他一辈子刻画怒目圆睁的同胞，晚年的《叶尔马克征服西伯利亚》已是俄帝国主义领土扩张的大规模图解，因为：“在亚洲，我们是欧洲人。”

我一点不知道苏里科夫的生平和言论，他是头沉默的熊。但我略微了解可爱的列宾。现在把问题缩小吧，以下的故事转向另一对永恒的矛盾、永恒的诱惑——有一次，列宾看到一幅意大利绘画，赞不绝口，说：艺术之所以是艺术，最最重要的是“美”。不久，他看到一幅俄罗斯无名小画，画着贫苦的女孩，老头子哭了，喃喃地说：哎呀，艺术最最重要的是善良和同情。

这也是我的苦恼。当我头一回走进大都会艺术博物馆，立即被西欧经典席卷而淹没，苏俄情结，瞬间融化。30多年后，2010年，当我在莫斯科特列恰科夫美术馆远远看见走廊尽头《女贵族莫洛佐娃》被遮挡的一半画面，却给当场吓得半死。

我没料到自己会是这样，很久，这才渐渐恢复常态：那是世界各国的艺术赋予我的常态。我瞧着苏里科夫，心里想：啊，多么土！一个区

域画家。一个欧洲文脉之外的天才。在这幅画的隔壁房间，挂满了列宾。

此刻，我仍然不确定如何回应列宾和我自己的苦恼——我喜欢不确定，喜欢这种苦恼——如今我很少想起俄罗斯绘画，就算想起来，其实在怀念我愚蠢的青春。但我比以前更爱苏里科夫。我不会走向他那样的民族主义，但在所谓世界主义艺术观对面，他是一个可敬的麻烦。他根本不在乎西方怎样看他，这种固执的骄傲，过时了，但我有选择地尊敬过时的品德——谈起苏里科夫总有许多话要讲，请诸位原谅，这是我最长的一次讲述。

2015年7月19日写在乌镇

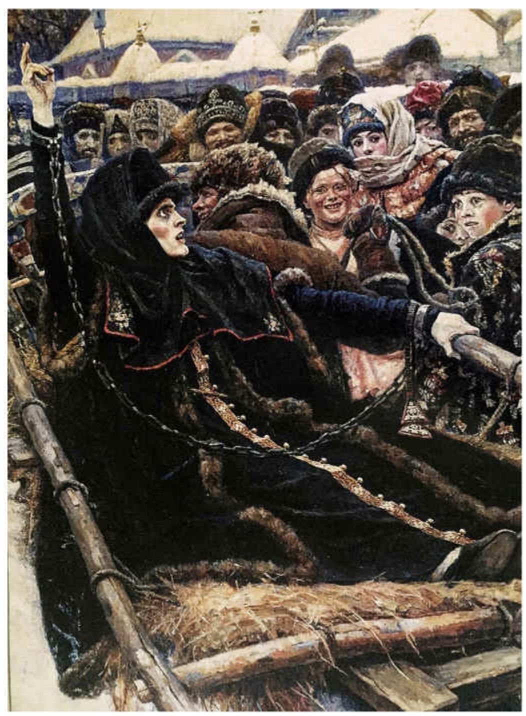


苏里科夫，《近卫兵临刑的早晨》，1881年——“谁能找到数字版的《苏里科夫》吗？”我这么一问，没指望觅得，梦茜一声不响找到了。我一看，百感交集：多土啊，50年代的苏联水准……梦茜甚至找到了80年代美苏合拍的《彼得大帝》：彼得强令懦弱的王子亲眼看他下手，头一颗脑袋切下来，王子惊怵，掩嘴呕吐，我忘了这个细节。



苏里科夫，《女贵族莫洛佐娃》，1882—1887年——过了30岁，苏里科夫画出了他这幅最伟大的作品。到了流放地，莫洛佐娃被关进地窖，被强令赤身裸体，终至冻饿而死。卫兵曾给她半个苹果，也被处死。





《女贵族莫洛佐娃》局部——少年时代无数次看这幅画的图片，自以为记熟了每个形象，2010年终于站在原作跟前，看、看、看……看人物众多的大画，扫视、凝视，远看、近看，再扫视、再凝视，再远看、再近看……你永远不知目光停在哪里，所有部分争抢着，要你注意它，而既有的观看经验，阵脚大乱，

同时，当场证明自己懂画的快感——第二天再去，忽然，就像第一次看到，就像昨天根本没看到：我发现了这件花棉袄。仿佛被人一巴掌打过来：怎么可以这等好看？！人唯在发了昏的、完全忘我的片刻，才会画出这等奇迹。而奇迹般的局部，居然在我熟悉的画中，历数十年，才被发现——现在印成了九流图像，一片模糊，读者不得不跟我回到少年时代的印刷品经验。



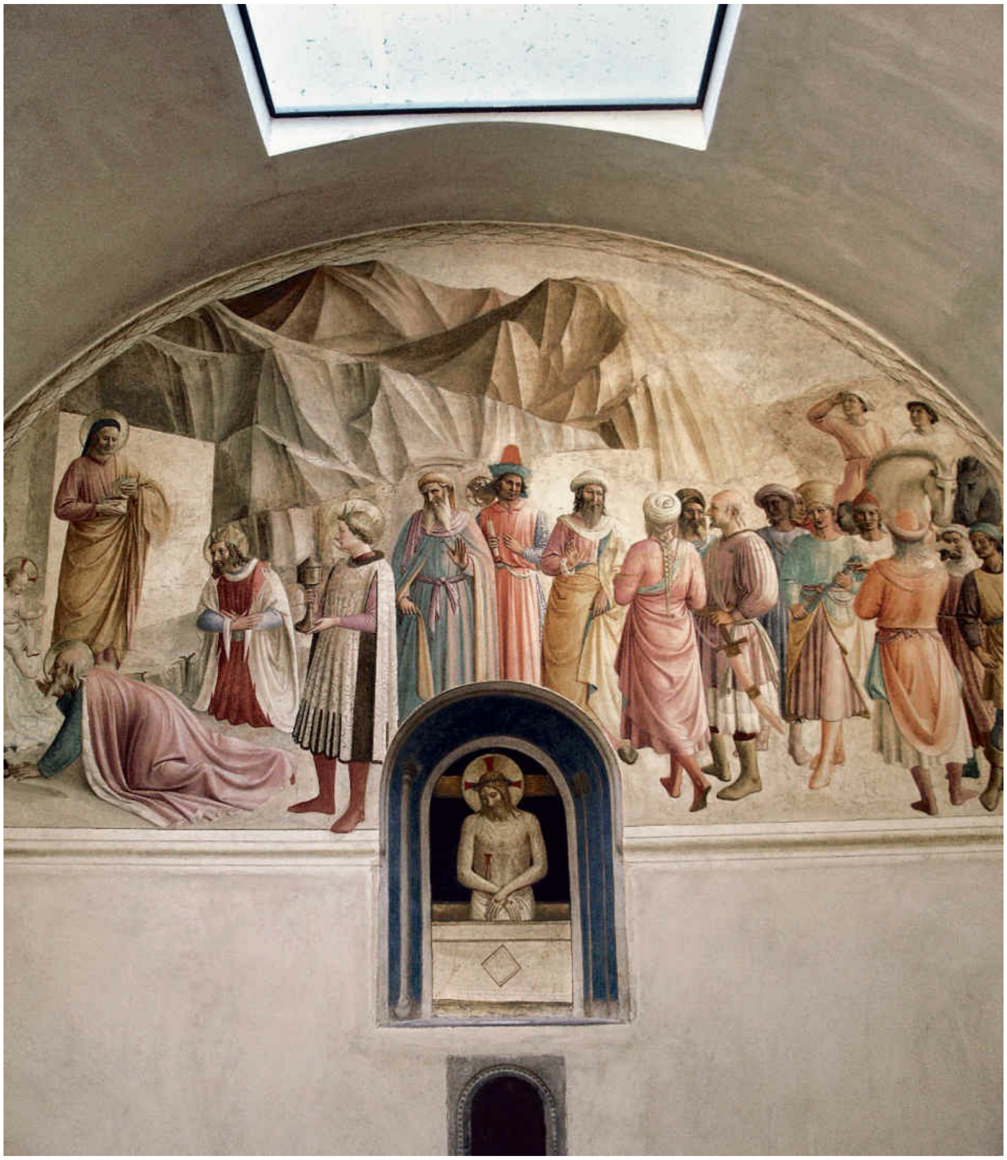
苏里科夫中年丧妻后的第一幅大作《攻克雪城》。2005年，纽约古根海姆博物馆的俄罗斯大展，选了这幅画，算是在西方世界挂了一挂。2010年，我随油画院同人去圣彼得堡临摹，也选了这幅画——唯有俄罗斯博物馆有此苛酷的规定：每天一早到馆临摹，九点开馆前，便须撤离。在清晨的薄明中，我瞧着画中璀璨的色块，每件棉袄的雪地反光，每张冻红的脸，根本临不像。空荡荡的展室内，我们每人被一位俄罗斯大嫂监视着，当我如厕，她也在门外静坐，然后微笑起身，跟我走回画前。



列宾盛年的巨作《扎波罗热人复信土耳其苏丹》——俄国佬和土耳其人，长期叫板。小时候看此画，不明所以，只会跟着这群爆笑的壮汉，兀自傻笑，后来才知道奥斯曼帝国当年的雄强。直到托尔斯泰的时代，土俄还在打仗，安娜·卡列尼娜自杀后，她的情人渥伦斯基决定上阵捐躯，与土耳其人一战。中国与中亚人也曾长期征战。“醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回”，“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人”……后者是辜鸿铭反复吟哦的句子。擅以诗句哀叹战争的中国人，从未描绘过哄堂大笑的爱国主义民族主义。



“在亚洲，我们是欧洲人。”——苏里科夫晚年的巨作《叶尔马克征服西伯利亚》。



安吉利科，《博士来拜》，1438—1446年，现藏于佛罗伦萨圣马可修道院。

圣马可修道院

20世纪80年代，纽约重要画廊相继推出意大利“新绘画”翘楚：库奇、基亚、克莱门特，人称“三C”。他们和当时德国美国几位新表现主义明星，轰动一时，给主流艺坛带来大错觉、大兴奋：“绘画回归了！”真是这样吗？过了十多年，他们迅速过时了。

但我记住了克莱门特几句话。他说，有两个经验可以判断一幅好画：一，你愿意不断不断看下去；二，你不断看下去，总能发现此前你没注意的什么，总有新的领悟。

这是真的。用心看画的人，会认同这段话。

我喜欢各种各样的画，总是被毫不相干的艺术吸引。当我凝视哪幅画，心里狂喜，爱极了，有时会对此前酷爱的画家发生歉意，好像背叛了他。

如今，越来越多的父母有钱供八〇后孩子出国学画。圣彼得堡列宾美院、巴黎和纽约的美术学院，中国留学生成群结队。2013年我在佛罗伦萨停留，意外见到几位清华美院留学生，他们带我到佛罗伦萨“重庆火锅城”，老天爷！满座都是学画的中国孩子，我以为仍在北京。他们说，单是佛罗伦萨美术学院，就有十几位中国留学生。

在这所学院的隔壁大厅，站着米开朗琪罗的《大卫》，每天一大早，游客们排着队，等候观瞻那一身著名的大理石肌肉——我要说什么

呢？现在出国不很难了，请大家去佛罗伦萨。除了美术馆重镇乌菲兹宫和皮蒂宫，这座城至少有20座教堂塞满了壁画。如果你只有一天时间，哪里都别去，请越过美术学院大门口，再走几分钟，转个弯，拜访圣马可修道院。

为什么呢？现在我要在克莱门特那番话之外，追加另一个经验：很少几位画家——很少，目前我想不出第二位——你迎面看到他，好像头一次看到绘画。

15世纪的佛罗伦萨修士，安吉利科，就是这样一位神仙。我初次撞见他的真迹，脑子登时抽空，我的知识，我看画的记忆，立刻退远、消失，不起作用了……等一等，我应该说，使我犯傻的并不全是因为画，而是，在圣马可修道院二楼，通常看画的方式，忽然陌生了：我从未这样面对一幅幅画。

美国、英国、德国、荷兰、法国、俄罗斯，美术馆都藏有安吉利科的画。他和那时的宗教画家一样，在木板上画三联画、神龛画，又天真，又虔诚。前几集我说过，一幅古代的画，最好挂在它原先属于的建筑和位置。安吉利科顶顶重要的《圣经》画，全部在圣马可修道院二楼。那里没有展厅，而是当年小修士修道的原址，长长的甬道两侧，全是小隐修室，每间几平方米，就像中国单位的保安门房那么小，里面空空如也，靠窗的那面墙，有一幅安吉利科的湿壁画。



圣马可修道院二楼甬道两侧的小隐修室。

我也说过自己的偏爱：欧洲顶好看的画，不是布面油画，而是湿壁画。为什么呢？没法子形容，除非你去看。油画要配镜框，湿壁画直接画在墙上，墙面连接教堂各个部位，教堂结构多么宏伟，湿壁画就有多么宏伟，独幅油画，不可能显示这等壮观。最著名的，当然是米开朗琪罗画的西斯廷教堂的天顶画《创世记》。圣马可修道院的二楼壁画，全是安吉利科所画，在每间房间——我们姑且称之为小禅房吧——每幅画好像原先就长在墙上。

欧洲的教堂和修道院，太多太多，我不知道有没有同样的格局。我相信有，但是，安吉利科只有一个，所以，请去圣马可修道院。

据说圣马可修道院属于多明我会一派，但在小禅房画上一幅画，给关在里面的修士看，据说唯独圣马可修道院才有，当年不对外开放的。1989年我初次造访，上了二楼，在楼梯口迎面撞见安吉利科的《天使报喜》，这幅画太有名，小时候看过画册，没料到搁在楼梯口。进了小禅房，人顿时静下来。那时，我已看过不少博物馆或教堂的名画，但头一

次看到每间小房间只有一幅画。16年后再去意大利，又去一间接一间小禅房梦游似的徘徊，仍像初次到来，在四壁的僻静空无中，魂灵出窍。

这是绝无仅有的经验，很难描述。美术馆大厅，挂满画，人群拥挤着，你也会被某幅画震撼，暗自惊动，但在小小的禅房，你当场变成经院的新生，被领进来，预备闭关修道了——隔绝、孤立、背静，这里像是牢房，一间带壁画的牢房。

很有意思：据说在英语中，牢房、禅房，是同一个词。

和所有宗教画一样，安吉利科只是图解《圣经》，所以不必描述他的画——你进到这里，不单沉静下来，而是，一切仿佛到此为止：你的家、国、过去，你看过的许多许多画，都远去了，记忆停顿，有点像电脑死机那样。同时，一切开始了：你面对空荡荡的四壁，如被囚禁，只有耶稣和圣徒陪伴你，准确地说，你独自和安吉利科面对面，此外什么都没有了。

我不知道500年前的修士们怎样分配房间，怎样每天修习，度过四季。但一进禅房，这类知识似乎不必：你被关起来了，自动浮现万事罢休、专心修行的一念，哪怕只是片刻，只是幻觉——下楼出馆，你就变回旅游者，照中国的说法，变回俗人。

我不是教徒。看遍欧洲各时期绘画，我确认，你无可奈何的画，你休想企及的画，总之，最最耐看的画，是宗教画——注意，我不是在谈宗教，而是，宗教画。宗教会没落，宗教画不会。如今圣马可修道院的二楼只剩安吉利科，不再有修行的僧侣。

从中世纪到巴洛克尾端，欧洲宗教艺术史，准确地说，天主教艺术史，长达上千年。我们说起宗教画的好，都会说，因为虔诚。那是一定的，没错。但是单论虔诚，文艺复兴不及中世纪。诸位要是看过拜占庭的镶嵌画，看过遍布欧洲的中世纪雕刻，你会同意：太虔诚了，所有工匠百分之百相信天国和地狱——到了佛罗伦萨的天才手里，那份无条件的虔诚、憨傻、忠信，悄悄变质了。

这是一场漫长的变质，渐渐地，出现微妙的质变。简单说，13世纪之前的中世纪艺术，实在好透了，只是以今天的意识去看，神性太多，人性太少，中世纪艺术，好也好在这一层；到了15世纪中叶，文艺复兴的艺术，人性太多，神性稀薄了，固然，以今天的眼光看，那时的画，处处闪烁神性。

我渐渐不那么迷恋达·芬奇、拉斐尔、米开朗琪罗，原因就在这里。后来的卡拉瓦乔、伦勃朗、丢勒、凡·艾克、梅姆林，也都好，好透了，但我不太看作是宗教画。为什么呢，因为到了15世纪中叶，用理论的话说，“人”彻底觉醒了。觉醒的人起床后，精力旺盛，到处跑，于是有十六七世纪的绘画。

好了，一前一后，去掉两个阶段，唯独13世纪下半、整个14世纪，加上15世纪前半，事情有意思了：那两百年的宗教画，人性、神性，你不必分，也分不开。你瞧见神性处，便瞧见人性，你被人性感动了，发现那是神性——你看安吉利科，中世纪战战兢兢的愚忠，是画面基调，人的欢欣和自信，是画面的神情。都说文艺复兴是欧洲人文的黎明，在佛罗伦萨，在圣马可修道院的二楼，在一间间小禅房窗户边，在安吉利科孤单单的小画中，你会看见，什么叫黎明的曙光。

后来的欧洲，天色大亮，但如果有一种艺术，一种绘画，可以叫作“曙光”，我会说，请走进圣马可修道院的小禅房。

安吉利科，1395年前后生于佛罗伦萨附近，卒于1455年。本名圭多，教名乔万尼，“安吉利科”近乎绰号，意即“天使般的”。当时这座修道院连同教堂，统称“圣马可”，1436年后，这位天使搬进来住了将近九年，画了这批画，赞助者，正是大名鼎鼎的科西莫·德·美第奇。晚年的安吉利科被调去罗马画画，长达十年，因为德高望重吧，教皇任命他回佛罗伦萨当主教，他不就任，推荐了别人。

安吉利科画画，简朴而刚正，平整的湿壁画就像他的天性。湿壁画颜料接近今天的亚克力，一边画，一边干，据说得划定一块刚刚涂湿的

墙面，当天画完。湿壁画颜料，色种有限，不能像油画颜料那样调抹，全看画家怎样配置红黄蓝绿白。在14世纪、15世纪的同行中，弗朗切斯卡、曼坦纳、戈佐里、利皮，用色浓重绚丽，安吉利科天生懂得浅淡本色之美，从不用几种原色做太多效果，他的画让我想起北宋人的敷色，想起钱选的清雅。圣马可修道院的《圣经》画，是安吉利科最高贵、最成熟的作品，此外，我愿意说，我没见过更美丽、更朴素的湿壁画。

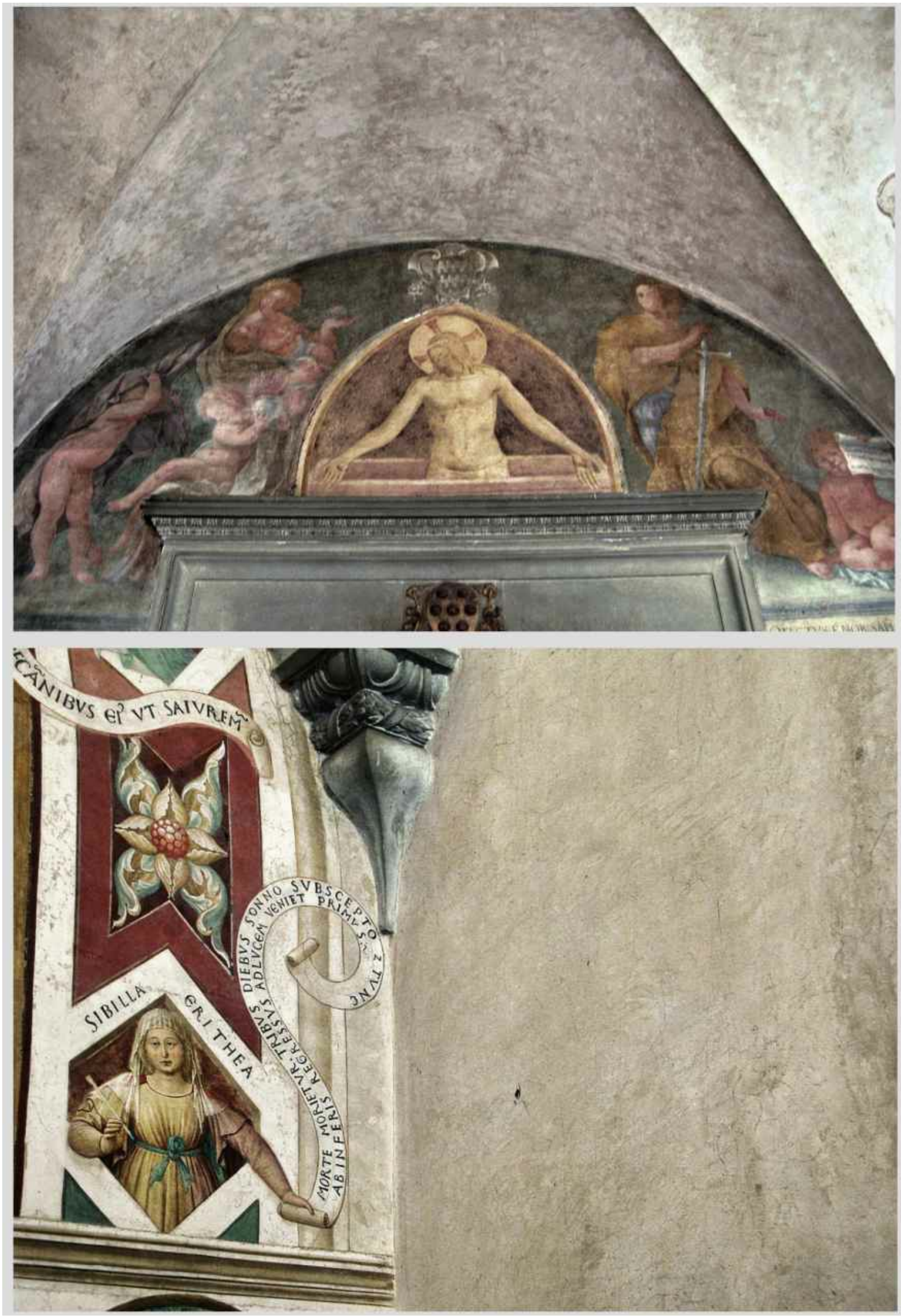
佛罗伦萨南岸还有一座卡尔米内圣母大殿，主祭坛侧的洗礼堂壁画，是比安吉利科小几岁的马萨乔所画。据说他才华太盛，为人嫉妒，年轻轻就给暗杀了。他提早预示了人的觉醒，画作富戏剧性。他是和安吉利科旗鼓相当的同行，论简朴、静穆、神圣，还得看安吉利科的画。

走廊尽头有间小厅堂，在神龛和门楣上首，安吉利科画了一幅半圆形的画，有男子、有山脉，还有马，好看极了，简直唯美主义。这幅画似乎是他在《圣经》组画的恭谨虔敬之外，一次愉快的出轨，证明他既是个卓越的叙事画家，还是个不自觉的纯画家，甚至，前卫画家。即便在《圣经》叙述中，他也擅自做出了同类主题中未曾出现的处理。请看这个画面：手与头，头和身体，都被中断了，切割了，以便他的叙述更神奇，更有说服力——我很难确认，这是出于虔诚，还是智慧，正如很难区分神性与人性一样。

20世纪超现实主义曾经大肆运用类似的手法，后现代“三C”也曾试图仿效安吉利科的图式。但我的偏见又来了——单说画画，现代人的观念、自觉、小聪明，休想与古人争高下。安吉利科的画，和知识，和思想，毫无关系，没有比这种“前卫性”更迷人的事了。

瞧这个忠心耿耿的修士。他画画，真的是在修行，不想到那是艺术。他没有手机、电脑、画册、汽车，他甚至没有画室。他的品德，可以当上15世纪佛罗伦萨市委书记，可是他愿意把自己关起来，天天在小禅房里画画。

2015年7月29日写在北京



圣马可修道院连接湿壁画的穹顶和壁角——只有古昔绘画的订件，才会使画家整月、整年、一辈子，趴在高低不一的角落，孜孜矻矻地画，就像泥瓦工；也

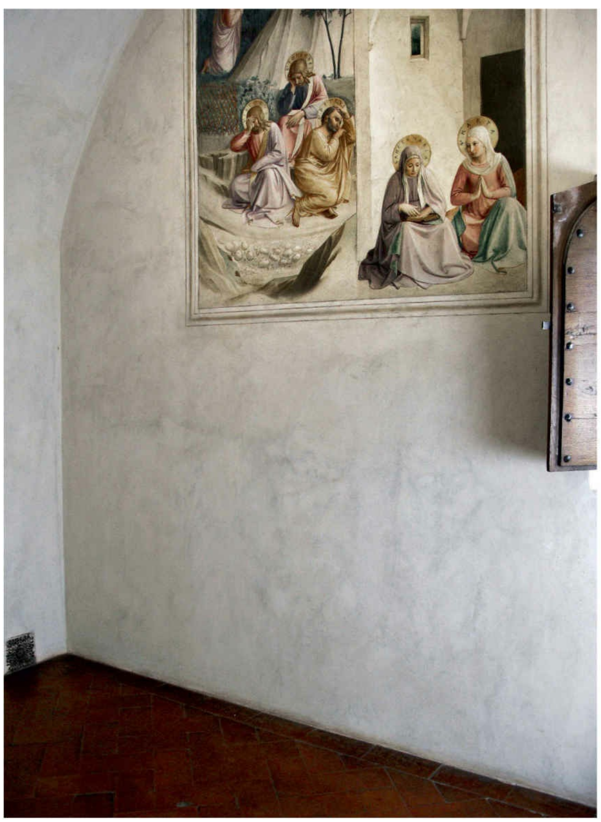
只有古昔的宗教画家，甘愿在这等辛苦而虔敬的工作中，怡然出神。今天，成功的艺术家个个坐拥画室，终日自赏。每次我瞧着宗教画，深自羞惭：我没有为人间做过任何事，却被尊为艺术家。这不是出于我所没有的宗教感、道德感，更无涉意识形态，而是，看着安吉利科他们的壁画，我好意思以为自己也是同行吗？



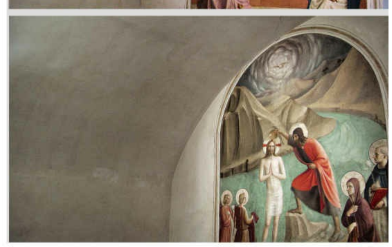
圣马可修道院通向二楼的阶梯。



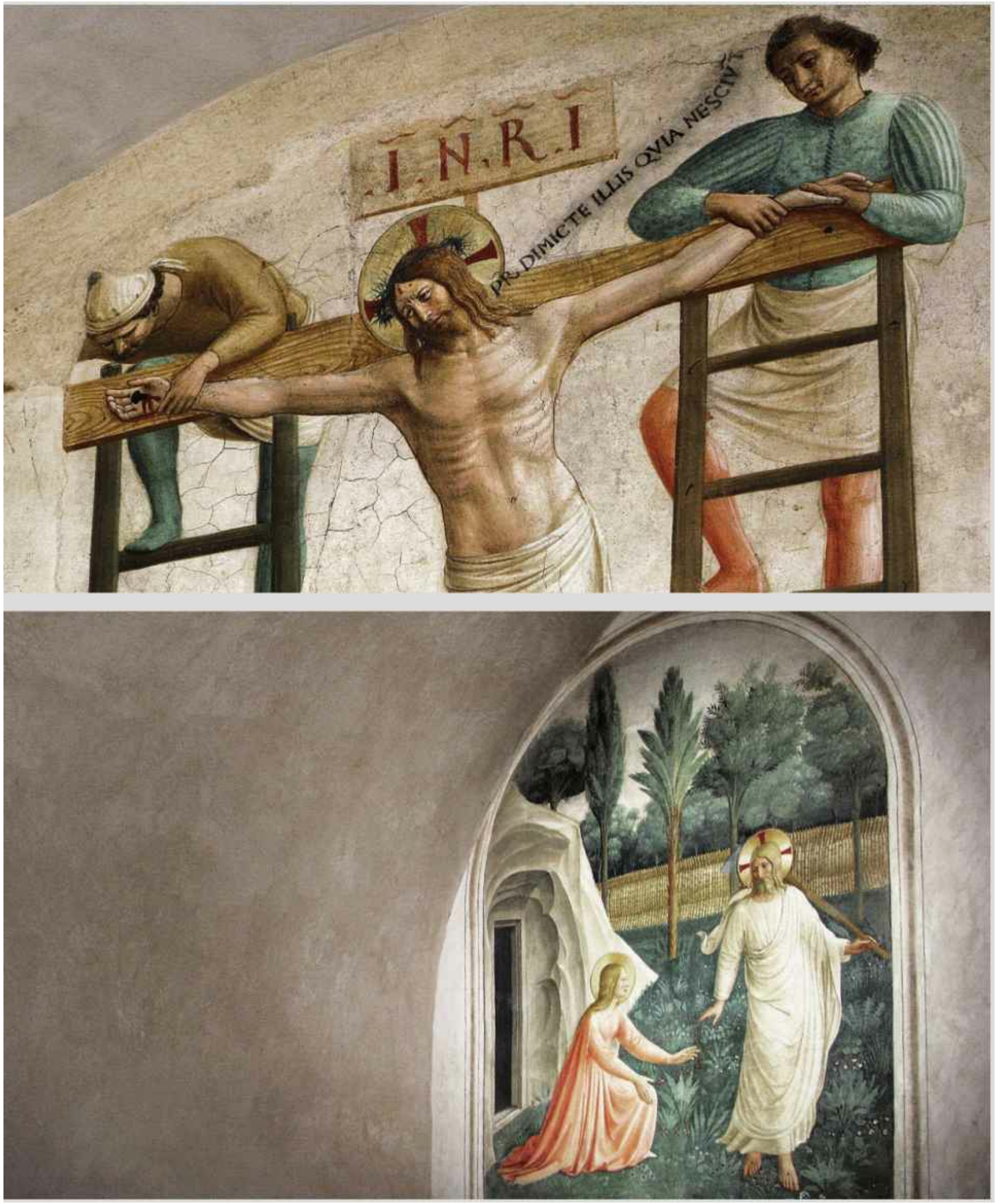
一转弯，望见二楼，迎面就是安吉利科的《天使报喜》。







三间不同的禅房与壁画。



上：安吉利科，《耶稣被钉上十字架》，1441—1442年。下：安吉利科，《抹大拉的玛利亚与耶稣：不要摸我》，1441年。



经由这间禅房的小门，走进去，就是甬道尽头的小房间，画着安吉利科的《博士来拜》。此前不知道这幅画的题目，经导演查询资料而得。

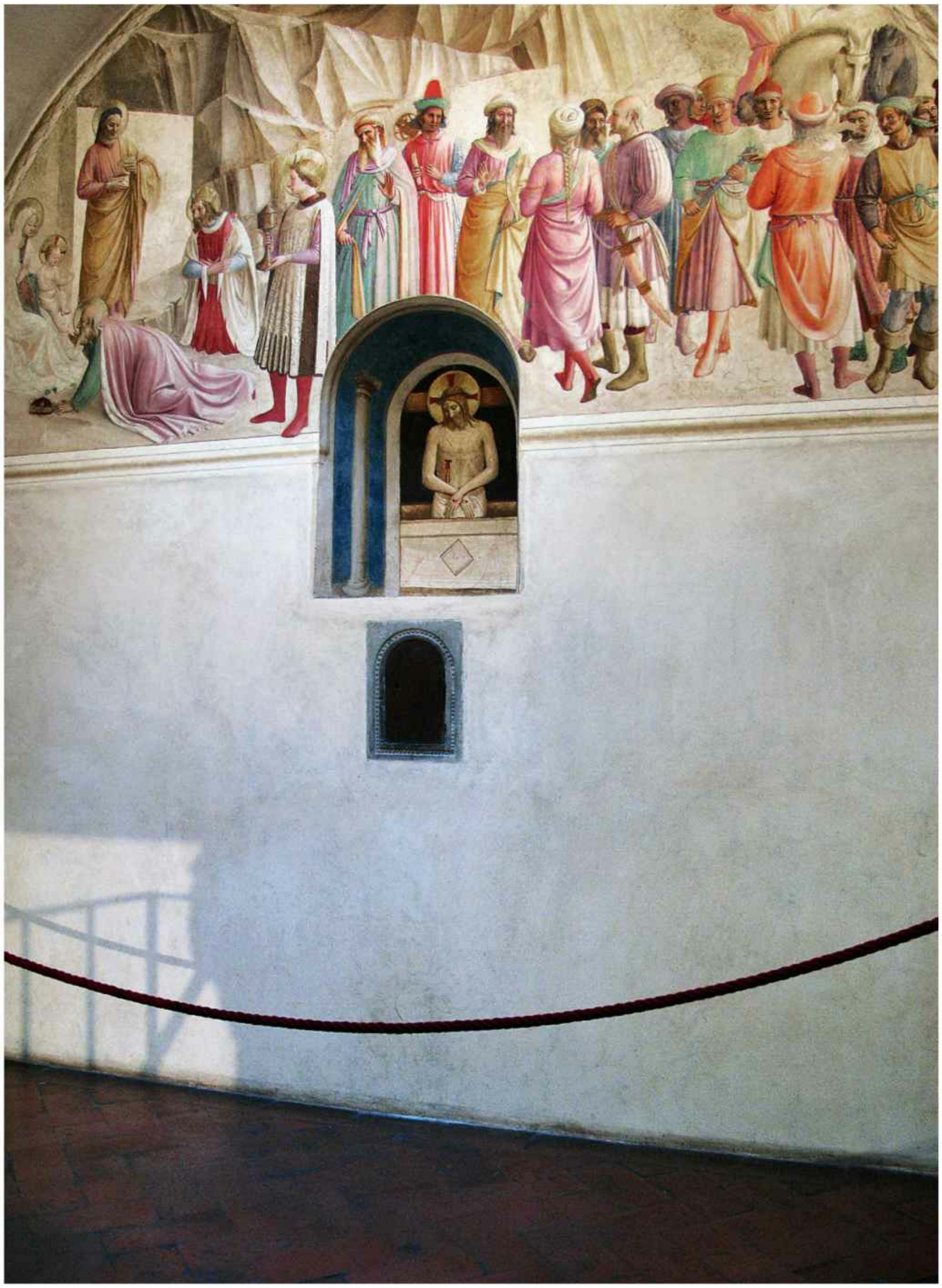



《博士来拜》局部。





上：圣马可修道院一楼某殿堂，有另一幅安吉利科的大壁画，壁画下端，平行画着十来件肖像，想必是当年有名有姓的僧侣。安吉利科什么模样？我真希望其中有一位是他。

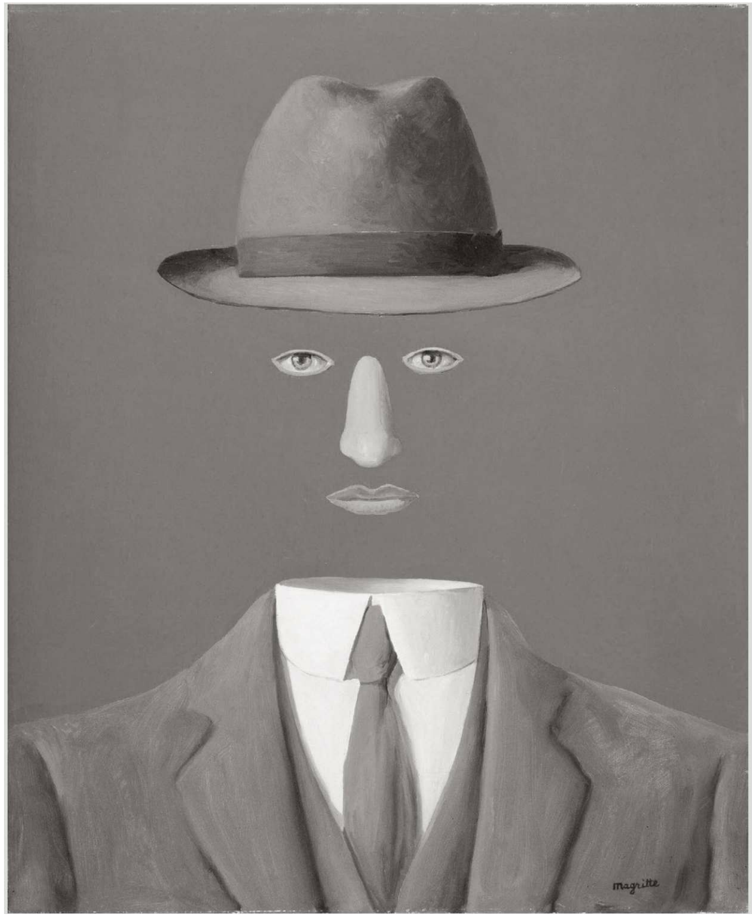


《博士来拜》局部与画面下方的小神龛。





圣马可修道院二楼安吉利科壁画局部。请教研究《圣经》画的同行：被蒙住眼睛的耶稣，和被切割的脸与手——什么典故？什么意思？



马格利特，《博西斯景观》，1966年——我非常喜欢马格利特的作品。他的想象、观念、图式，影响了80年代许多“新绘画”画家，包括意大利“三C”。但15世纪的教徒看到安吉利科的分割图像，和20世纪有文化的观众看到马格利特，出于完全不同的理由，发生完全不同的感受。问题是，现代人回看安吉利科的图式处理，还能想象15世纪的感受吗？





为木心美术馆开馆特展，出差三天，去德国商借尼采文物。早晨走去佩加蒙博物馆一看，正在重修，全馆被工地支架包围了。据说新的设计是博物馆穹顶全部换成玻璃罩，使阳光直射群雕。这项工程须得为期四年，这期间，博物馆关闭。

巨人的战役

上回说到克莱门特关于看画的两个经验：一是耐看，一是不断地会有新的发现。我仔细想想，换个说法，也是两个经验——有些画，你看了震惊、感动，譬如布法马可《死亡的胜利》，还有我钟爱的苏里科夫；有些画，你看了发呆、出神，譬如《千里江山图》，还有安吉利科。我总记得走进圣马可修道院的小禅房，呆呆地看，变得像个聋子，什么都听不见了。

还有一种经验很难描述：不是感动，也不是出神。是什么呢？

我们返回2000多年前，看看古希腊雕刻——我没去过希腊。1994年陪木心去伦敦，看了大英博物馆古希腊帕特农神庙专馆，据说是菲狄亚斯做的。木心只是看，不说话。1984年，大都会博物馆从雅典和罗马借来一些雕刻，木心看了回来，一脸冤枉，好憋屈地说："没用的呀，你躺在地下赖着不走，没日没夜看，也看不完。"

木心，什么细微的感觉都要找个说法，想出一句，他就得意忘形，挂在嘴上玩，可是一听古典音乐，一看古希腊雕刻，他就瘟头瘟脑，不吱声了，任我怎么逗他、撩他，都没用。后来他讲文学课，讲到柏格森的直觉问题，说：看古希腊雕刻，听巴赫，听莫扎特，什么话也无法说的——你有什么好说？

可是人喜欢说话。形容古希腊雕刻的说法，现成有着，哪句话呢，

就是美学家朱光潜先生的“静穆”二字。这句话，当然从西洋学来的，最早见于德国人温克尔曼的说法。20世纪30年代回国后，朱先生就写文章大谈“静穆”，说是古希腊雕刻好比“低眉默想的观音大士”，“泯化一切忧喜”，然后一笔拉到陶渊明，说陶渊明“浑身静穆，所以他伟大”。

鲁迅很讨厌，读了朱的文章，就出来煞风景。他举了古希腊与陶渊明的种种例子，说人家并非全然“静穆”，还有别的一面，然后提起有位北京土财主买了周朝的古鼎，擦得精光锃亮，供在客厅里给人看，使鲁迅“不禁由吃惊而失笑了”，说是从未见过这样的古鼎。但他接着就严肃起来，写了下面的话：

> 鼎在周朝，恰如碗之在现代，我们的碗，无整年不洗之理，所以鼎在当时，一定是干干净净，金光灿烂的，换了术语来说，就是它并不“静穆”，倒有些“热烈”。

再接着，鲁迅说这件事使他从此改变了衡量古美术的眼光：

> 例如希腊雕刻吧，我总以为它现在之见得“只剩一味醇朴”者，原因之一，是在曾埋土中，或久经风雨，失去了锋棱和光泽的缘故，雕造的当时，一定是崭新，雪白，而且发闪的，所以我们现在所见的希腊之美，其实并不准是当时希腊人之所谓美，我们应该悬想它是一件新东西。

我曾为了写毕业论文，通读朱光潜的《西方美学史》，结果统统忘了，但我一直记得鲁迅这篇《“题未定”草》。2009年初访土耳其，我在伊斯坦布尔的博物馆看到亚历山大石棺，白生生的，蒙着2000多年的包浆。石棺边上站着同等尺寸的仿制品，全部涂着当时的鲜红、大黄、锰蓝，告诉观众，那时的希腊雕刻是“一件新东西”。我一看，想起鲁迅那些话。

我们常见的古希腊雕刻，总是太有名的那几尊：维纳斯、阿波罗、胜利女神、掷铁饼的男子、在脚底拔刺的男孩，等等，等等。怎么形容呢？朱先生倒也未必全错，就是：伟大的“静穆”——这些雕刻大约作于2500年前，正当孔夫子的时代——今天，请大家看看“静穆”之外的另一个古希腊，那是德国人从土耳其佩加蒙古城邦运来的一组大型祭坛浮雕，叫作《巨人的战役》。这组浮雕作于公元前2世纪，同期，是在我们的汉初。

说起土耳其，炎黄子孙很难理解欧洲和东亚的历史。中国统一太早了，不管怎样给外族侵占、并吞，也不管改朝换代多少回，中华帝国的版图没有大变迁，更没有成为另一个国家。可是去了土耳其，我才明白其实去了四个国家：这块国土的西部，3000多年来曾经是古希腊，曾经是古罗马，曾经是拜占庭，曾经是奥斯曼帝国，后来，到今天，叫土耳其。

爱琴海东端，是土耳其；爱琴海西端，是希腊。孔子老子的时代，古希腊疆界很大，土耳其西海岸分布着希腊的城邦，那年我参观以弗所城邦的遗迹，到处是古希腊廊柱和废墟，还有仅次于雅典的大图书馆。耶稣的母亲圣玛利亚，晚年迁居以弗所终老，古希腊哲学家、辩证法的奠基人赫拉克利特，也是当地人。“人不能两次踏入同一条河流”，即是他的名言。




左：土耳其以弗所城邦塞尔苏斯图书馆遗址。右：以弗所圣玛利亚故居。

大英博物馆的帕特农神庙石雕。

这些城邦后来给罗马帝国灭了。18世纪、19世纪，欧洲考古学兴盛，英国人、法国人跑到埃及，跑到敦煌，掳去不少文物；德国人则把土耳其废弃荒野的佩加蒙祭坛群雕《巨人的战役》，全部运到柏林。大英博物馆的古希腊帕特农神庙专馆，建于19世纪初，百年后，德国人仿效，在柏林建造了佩加蒙博物馆，请来意大利人细细修复残破的石雕，1901年开馆，九年后拆除，建了更大的馆，1930年开放。

1945年，柏林陷落，苏联红军运走了大批德国收藏的文物和艺术品，包括佩加蒙祭坛群雕。14年后，1959年，赫鲁晓夫当政的苏联将这批雕刻归还东德。几年前我在圣彼得堡工艺美院看到《巨人的战役》同等尺寸仿制品，到底和原件不能比了。

人类社会或许进步了，包括武器。艺术，没有进步这回事——第二次世界大战的酷烈程度，是古希腊战役的几万倍，可是古希腊雕刻家的胆魄，是此后欧洲雕刻的几万倍。真的艺术家，心里知道。有采访者把罗丹比作伦勃朗，罗丹立刻阻止道：“啊，那是艺术的圆柱，我怎能和他比！”又有采访者称赞英国现代雕塑家亨利·摩尔，说他的作品具有古希腊雕刻的稳定感，摩尔立即阻止道：“啊，无可企及，我怎能与古希腊比。”

罗丹，摩尔，我都不喜欢，但我尊敬这两句话。他们到底是欧洲的子孙，头脑清楚，没发昏。当我头一回走进佩加蒙博物馆，忽然闪过一念：啊呀，米开朗琪罗简直成了小弟弟，他要是看见《巨人的战役》，

也会汗毛耸立，自叹弗如！

不消说，米卡朗琪罗是意大利雕刻的巨人。他26岁做的《大卫》，那种觉醒之感，那股英气，古希腊人不曾梦见，可是，没办法，古希腊没有天主教基督教，没有觉醒这回事。马克思说，古希腊艺术是人类的儿童时期。换句话说，古希腊人是作天作地的孩子。跟后来的人类比，古希腊的壮汉与老人，也像孩子——这几年我弟弟生下一儿一女，没完没了地叫啊跳啊，满屋子跑，直接往你身上爬，往你脸上抓呀！

上回说，看到安吉利科的湿壁画，我登时忘了其他绘画；初看《巨人的战役》，我完全忘了“静穆”的希腊——不是苏格拉底和柏拉图的希腊，不是阿波罗和亚里士多德的希腊，《巨人的战役》倒让我想起从未读过的《荷马史诗》，而且，想起尼采——尼采死于1900年，此前疯了十年，失去意识。他死后一年，佩加蒙美术馆才建成，才开放。他没看见《巨人的战役》，要是看了，他会怎么想？又会怎么写？



佩加蒙祭坛群雕《巨人的战役》。

我们来看逾百米长的祭坛浮雕，没有胜败，没有沉思，没有哲学，没有静穆，没有诗。《巨人的战役》全是人与人搏斗，人与兽搏斗，其实呢，是雕刻家与一块块大石头，奋勇搏斗——巨蟒的咽喉被裸体男子一把抓住，雄狮的背脊上骑着壮硕的女子，一位浑身肌肉的美男子正被女神牢牢揪住卷发，动弹不得，而手持盾牌的大胡子勇士，颓然倒下，气息奄奄……无可争辩的古希腊！此前的人类刚刚学会雕刻，此后的人

类，再不像他们那样，把握肉体与筋骨的起伏搏动。在一组接一组猛烈的动作中，《巨人的战役》的所有脑袋、脖子、手臂、腰、屁股、大腿、脚踵，统统停在最惊人、最优美的刹那。

我实在无法想象2000多年前希腊人如何做出这等事情。博物馆设有佩加蒙城邦的模型：当年《巨人的战役》竖立在城邦广场，祭坛下，希腊公民走来走去，天天看见巨人和狮子、巨人和蟒蛇，没完没了地打。那时的佩加蒙祭坛，背衬蓝天，给大太阳照耀着，正如鲁迅所想象："崭新，雪白，而且发闪。"鲁迅没去过西洋，不晓得古希腊雕刻是彩色的，可是，他有惊人的直觉。

而在汉初，正当佩加蒙城邦的鼎盛年代。美术馆内也有城邦废墟的照片，《巨人的战役》的碎石残片像失事飞机的遗骸，散落在荒原上，大半已被草泥埋没。

古希腊神话、古希腊哲学的世界性影响，不必我多嘴。公元前5世纪的古希腊雕刻家，菲狄亚斯名气最大，由他数下来，据说，相继有七位雕刻家最杰出，而《巨人的战役》的领衔者、主创人，是七位豪杰中年代最晚的一位——这是惊人的事情，菲狄亚斯之后，希腊雕刻的气数居然贯穿300多年，到了这位雕刻大将，还是元气淋漓，精力弥漫——《巨人的战役》全是他干的吗？如果是，太可怕了；如果有一帮助手共同雕造——肯定都是少年——为什么每尊浮雕，每个局部，每个碎片，完美统一，无分高下，有如神迹？

几乎与《巨人的战役》制作于同时期的秦始皇兵马俑，可以比吗？要不要比？怎样比？我愿再次提醒自己：各文明、各民族的艺术，不可率尔比。秦汉伟大，雅典伟大，古埃及伟大，就因为彼此"不知道"，彼此"没见过"。所有聚精会神，雄强而豪迈的艺术，从来不知道他方，不管他方。

现代人不免比较，现代的知识，是一种比较的知识，我们活在无所不知的时代，样样能看见，所以最后一个问题：古希腊雕刻与古埃及和

古巴比伦雕刻，又怎样比？木心说，他是“反方向的理想主义者”，所谓反方向，即是穿越时间，朝向古代——古埃及雕刻，古巴比伦雕刻，比《巨人的战役》还要早一千好几百年啊。

但是暂停，且慢。古埃及，巴比伦，还有秦始皇兵马俑，是坟墓艺术，唯古希腊雕刻，是“人”的艺术。照木心的说法，神与人的比例，古希腊最好。问题又来了：当我站在佩加蒙祭坛面前，看看2000多年前的《巨人的战役》，又看看全场仰望石雕的现代人，两相对照，不晓得二者之间的比例——无论是观看的、心理的，还是精神的——究竟是人与人的，还是人与神的比例？

2015年8月1日写在北京



高贵的单纯，静穆的伟大。

——温克尔曼

这里所谓“静穆”（serenity）自然只是一种最高理想，不是在一般诗里所能

找得到的。古希腊——尤其是古希腊的造形艺术——常使我们觉到这种“静穆”的风味。“静穆”是一种豁然大悟，得到归依的心情。它好比低眉默想的观音大士，超一切忧喜，同时你也可说它泯化一切忧喜。这种境界在中国诗里不多见。屈原、阮籍、李白杜甫都不免有些像金刚怒目，愤愤不平的样子。陶潜浑身是“静穆”，所以他伟大。

——朱光潜

例如希腊雕刻吧，我总以为它现在之见得“只剩一味醇朴”者，原因之一，是在曾埋土中，或久经风雨，失去了锋棱和光泽的缘故，雕造的当时，一定是崭新，雪白，而且发闪的，所以我们现在所见的希腊之美，其实并不准是当时希腊人之所谓美，我们应该悬想它是一件新东西。

——鲁迅

这些“静穆”的雕刻并非全是古希腊人所做，据称为古罗马人所复制——类似唐人双勾复写晋人的书法——但《巨人的战役》，确凿是公元前2世纪的真迹。



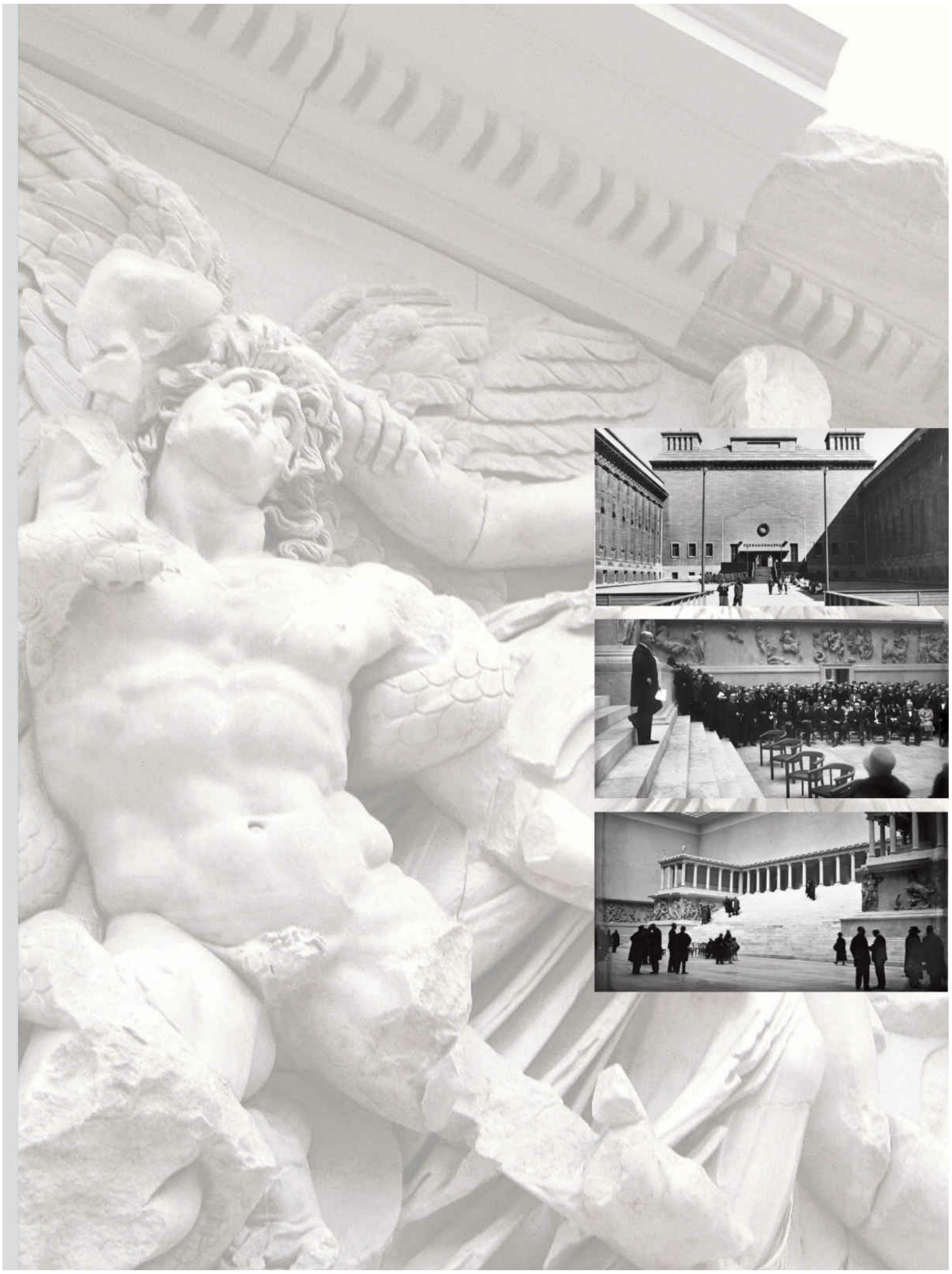
上：卢浮宫博物馆展出的《萨莫色雷斯的胜利女神》，约公元前190年。中：《亚历山大石棺》，公元前4世纪，现藏于土耳其伊斯坦布尔考古博物馆。下：上色后的《亚历山大石棺》复制品。



土耳其佩加蒙城邦遗址。



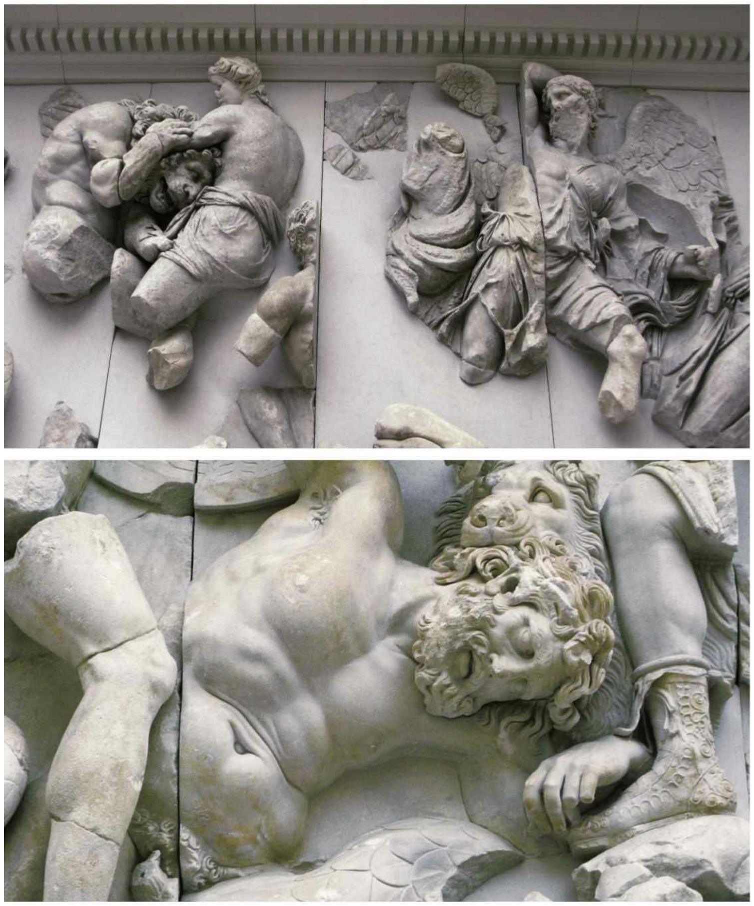
左、中：主持设计佩加蒙博物馆的建筑师梅塞尔和霍夫曼。右：卓别林在佩加蒙博物馆。



背景图为佩加蒙祭坛。上：20世纪30年代的佩加蒙博物馆。中：德国国家博物馆馆长在佩加蒙博物馆开幕式上发表演讲，1930年。下：1932年佩加蒙博物馆内展出的佩加蒙祭坛。

当这些德国人在佩加蒙群雕前昂然聚会，不知再过若干年，德国再次战败，柏林几乎被盟军轰毁，我见过照片，全城废墟，状若平地，佩加蒙群雕得以幸存

无损，恐怕又是炸弹有眼。



佩加蒙祭坛局部。


ARTEMIS


LETO
ARTEMIS



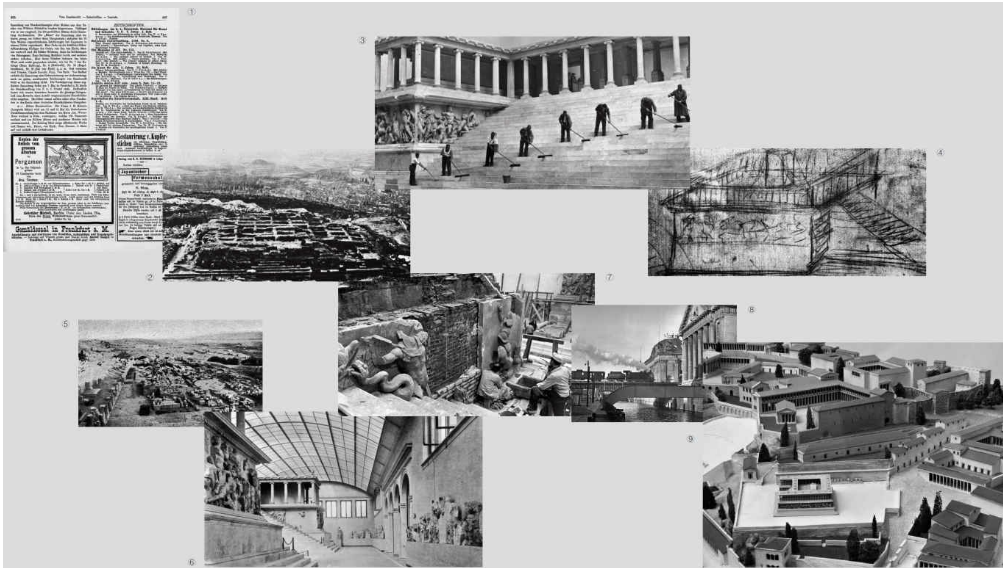
佩加蒙祭坛局部。





佩加蒙祭坛局部。





① 1890年德国出版物对于佩加蒙祭坛的介绍。

② 1880年，佩加蒙祭坛的地基部分。

③ 1945年，清洁工在打扫佩加蒙祭坛的台阶。

④ 1879年，德国人卡尔·休曼为重建佩加蒙祭坛所画的草稿。

⑤ 1902年，伊什塔尔城门发掘现场。

⑥ 1908年前，在临时建筑内重建佩加蒙祭坛。

⑦ 1959年，苏联归还佩加蒙祭坛雕刻给德国。

⑧ 1951年，柏林博物馆岛上的佩加蒙博物馆和博德博物馆。

⑨ 佩加蒙城模型。



上：杜尚。下：杜尚设计的《纽约达达》封面。

杜尚的决定

今天的特邀嘉宾，是马塞尔·杜尚。为什么请他？因为此前15集谈的都是绘画、绘画、绘画，103年前，1912年，杜尚断然放弃了画画。

不画画也算艺术吗？这要兜远了谈，长话难以短说。好在如今中国建立了不少当代美术馆，还有北京798之类，年轻人早已知道，弄艺术的花样多极了，不单是画画。

大家知道，20世纪的西洋艺术，翻天覆地。今天看回去，杜尚的潜在影响，远远超过毕加索那伙人。理由千万条，其中一条，至关重要：毕加索还是画画，杜尚不画画。

绘画和雕刻延绵数千年，岁数实在太老了。直到20世纪五六十年代，说起“艺术”，仍然指的是绘画与雕刻。杜尚机警，一百多年前就想：除了绘画和雕刻，他试着重新看待“艺术”，重新定义这个词。

杜尚做到了。他死于1968年，之后，西方世界逐步回应了他：欧美各国的绘画教育，逐年递减，“艺术”的概念，大幅度改写，非绘画创作，越来越多，种类之杂，几乎淹没绘画。大约是2000年吧，巴黎美术学院正式关闭了最后一间绘画教室。事情到这一步，当然，并非只因为杜尚，但他可能是最早的一个人，在现代主义绘画最猖狂的发飙时刻，停止画画。

相反的例子是，当巴黎美院关闭最后一所画室，新世纪初，中国，

以世界美术史从未有过的超级规模，扩增美术学院，成为学画人口比例最高的国家。

但是绘画（Painting）和雕刻（Sculpture）这两个词，早已和艺术（Art）分离。这一分，艺术的所指、能指，无限扩大。前文提及玛丽娜·阿布拉莫维奇坐在纽约现代艺术博物馆和一个个观众默默对视，分手多年的老男友乌雷忽然混进展厅，坐到她跟前，两人又哭又笑，还拉拉手，围观的家伙起劲鼓掌，好几架录像机早就全程窥视，然后，满世界播放——这类勾当也算艺术吗？如果大家同意，对，也算艺术，那么，即便玛丽娜和乌雷根本没想到杜尚，他俩的观念和当初杜尚的意思完全不相干，可是，在我们时代许许多多观念艺术和行为艺术之前，不能想象没有当年的达达运动，更不能想象没有一个杜尚。

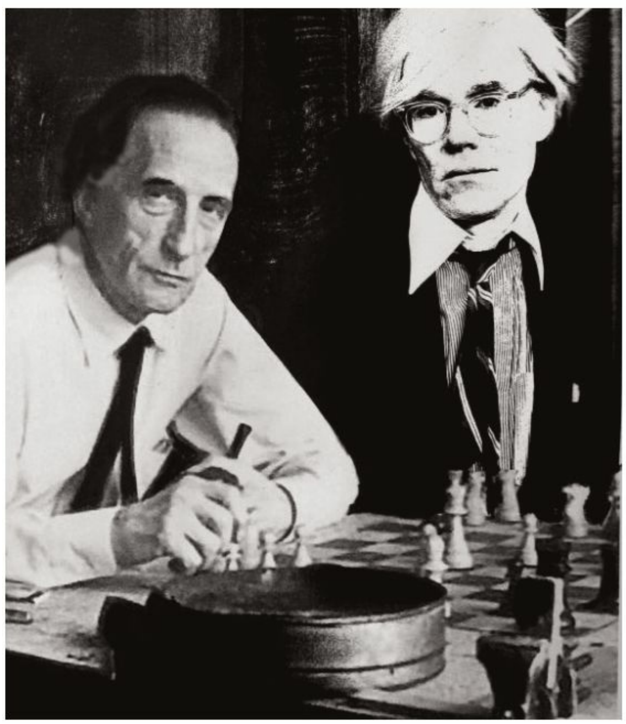
杜尚生于1887年，小毕加索六岁，属于同代人。杜尚的哥哥画画，他也画画。美国费城艺术博物馆藏有他不少早期油画，画得好极了。1912年，他用立体主义手法画了《下楼梯的裸女》，被他超现实主义的同行拒绝了。他说，这件事打醒了他，决定从此不再画画。1917年，他提个小便器送去展览，取名《泉》，1919年，又在明信片的蒙娜丽莎脸上画了几道胡须。这是他在纽约干的事，半世纪后，这两件“作品”成了杜尚的标志。

最新研究发现，杜尚的《泉》抄袭一位女艺术家。大概是吧——历史又追认了一位被遗忘的叛逆者，而且是女性——但我不很关心这件事。杜尚一生的作品不多，他用大玻璃、小盒子、自行车轮胎、门板，还有其他材料，继续做他的事，晚年还偷偷弄了一件大型装置作品，他死后，也被费城艺术博物馆收藏，锁在一道大木门里，挖个小洞，让你用一只眼往里面窥看。

上次说到，所谓前卫，是事情做得太早，历史看不懂，看不见。当年印象派小子好比上前线，直接和沙龙斗。杜尚的前卫，总是笑眯眯躲着，稍微弄几下子，冷眼热肠，不声张。他一辈子办的展览不过两三

回，远不及眼下中国的当代艺术家。最正式的一次是1966年在伦敦泰特美术馆——那年，中国爆发了“文革”。杜尚的作品很少有人买，就算买，不过几百几千法郎。我在纽约时经过他曾居住的下城区十三、十四街一带，据说他常在楼下餐馆叫杯酒，吃一盘意大利素面。他晚年瞧着安迪·沃霍尔他们蹿红，人家问起，他也笑眯眯的，轻描淡写。总之，他老是置身事外，做独行侠。





上：艾尔莎·冯·弗雷坦戈——罗林霍文，据说杜尚的《泉》抄袭自她的作品。下：安迪·沃霍尔与杜尚。

和他一度有关的土匪，是起于瑞士，后来流窜到柏林和纽约的达达

运功。这帮家伙叫嚣“反艺术”，比杜尚还要极端。他们用各种材料，包括发出巨大噪音的战争警报器，举办展览。当杜尚在纽约入美国籍的时代，美国主流艺术还是绘画，所以杜尚的姿态老是不远不近地退开，偶尔入伙，帮着朋友弄些小活动。他不在乎是否被接受、被理解，凡事笑眯眯的，一张聪明透顶的脸，对什么都无所谓：不强调，不反对，不赞同，也不太解释。他说，他重视呼吸，甚于一切。

二战后形形色色的现当代艺术，各有脉络，我不会说全是受了杜尚的影响。可是追溯源头，他是先觉者、先行者。到了晚年，他只顾自己下棋。人问他还画画吗，他说不会。“你又不欠社会一幅画。”他随口说道——这句话既是反讽，也是大实话，往大处看，道出了绘画的功能，已告终结。

是啊，除了人口万万分之一的收藏家、有钱人，当今世界，谁要你画画？谁等你这幅画？过去千万年，帝王、百姓，都需要绘画。中国人拜菩萨，西洋人画十字，你不能想象古代的庙堂不需要艺术家。北宋末年，金人打进汴京，宋徽宗和皇亲国戚，还有一大群妃子，全被押送东北。浩浩荡荡的俘虏队伍中，包括几百位朝廷的高级工匠：那时王希孟已经夭折，张择端不知道在不在里面。

《谁养艺术家》那一集，点明古代绘画几乎全是订件，列举了画家的巫师时代、奴隶时代、工匠时代、同业公会时代……进入自由职业时代，画家们自以为解放了，绘画终告自由。一战到二战期间，毕加索的立体主义、马蒂斯的野兽派、巴黎画派、纳比画派、超现实主义、意大利未来主义、德国表现主义，等等，等等，活蹦乱跳，风靡全欧，可是很少有人想到：不再需要绘画的时代，同时开始了。



1935年颜文樑（前排左三）与部分苏州美术专科学校的同学。

中国总是例外。1912年杜尚告别画画，1919年前后，我们的徐悲鸿、林风眠束装出国，学习洋画，又过将近十年，颜文樑、刘海粟也出去了。他们回国后，建立了西式的美术学院。

然而西洋影响不绝如缕。过去30年，影响中国的艺术观，终于轮到百年前放弃绘画的杜尚了。旅美中国学者王瑞芸女士长期研究杜尚。她翻译了《杜尚访谈录》，在我读过的艺术家访谈中，没人能像杜尚那样，透彻而洒脱，每次拿起来读，就放不下。王女士有时以禅宗诠释杜尚，我不懂禅宗，但她说，杜尚留给世界的不是作品，而是态度。什么态度呢，不好说，也说不好。以我现在的年纪，杜尚使我明白：你弄艺术，是一件事；你用什么态度弄，是另一件事。说来奇怪，我现在有一搭没一搭地画画，简直没态度，其实是杜尚教我的。他有句话，我很喜欢，他说：

“你拒绝，或者接受，其实是一回事。”

“现代艺术”的定义有好几种，所以现代艺术的起点，好多说法。以绘画为立场，自然是从塞尚逝世的1906年起算——顺便一提，塞尚去世的上一年，1905年，慈禧太后刚刚下令废除科举考试——以非绘画的立场，好像应该从杜尚放弃画画那年起算。最近十几年，杜尚的研究专著仍在持续出版，我一个字也读不懂。我从未弄懂我喜欢的艺术家，更何况杜尚。我只抓住一条：他放弃了画画。

我知道，好多人讨厌现代艺术，他们说：艺术总要让人懂，让多数人接受——多数人，是指多少呢？我记得“文革”结束后，一个美院小子玩点变形，就被领导找去谈话；30年过去，老百姓在奥运会和世博会看到蔡国强的焰火，没人说看不懂，都能接受。几年前，徐冰用废钢铁做了一只巨大的凤凰，在我画室楼下的广场上吊了好几天，民工和路人停下来看，很好奇，很开心——世界真是变了。



慈禧，1903年。

但我胡扯半天，不谈现当代艺术。原因呢，一是总共16集，谈不过

来；一是现当代艺术花样太多，不好谈。所以想了半天，请来杜尚——观众会扫兴吗？我是要提醒大家：如今并不是绘画的时代。罗兰·巴特在《写作的零度》中说过一句话：

“文学已经不受保护了，所以现在是走向文学的时候。”

我来改一改：绘画已经不再光荣，所以现在是闲聊绘画的时候——包括闲聊杜尚不画画。

做完这个节目，我要回去画画了。我蛮想给杜尚看看我的画，以我对他的想象，他不会说：小子，别画啦。他有几个朋友一直画画，譬如毕卡比亚，比如基里柯，他还为他们认真辩护过——我喜欢哪个艺术家，部分因为他的性格。譬如安吉利科的清贞，譬如苏里科夫的牛脾气……杜尚把庞大悠久的事物，譬如绘画，一页就给翻过去了，可是他性格好，好在他不强求自己，也不强求人家。



基里柯。

剩下几分钟，说点闲话：

回顾我的讲述，难免带有文化沙文主义——如果可以用这个词的话——我有幸是中国人，中国绘画源远流长；我学西洋画，西洋的美术文化，至今占据话语权。可是中国和欧洲之外，各国、各文明区域的好画，不晓得有多少。

譬如波斯人的细密画，妙不可言；我们庞大的邻居，印度人，也很会画画。印度的雕刻和舞蹈，好看极了，可是谁关心印度的绘画？我记

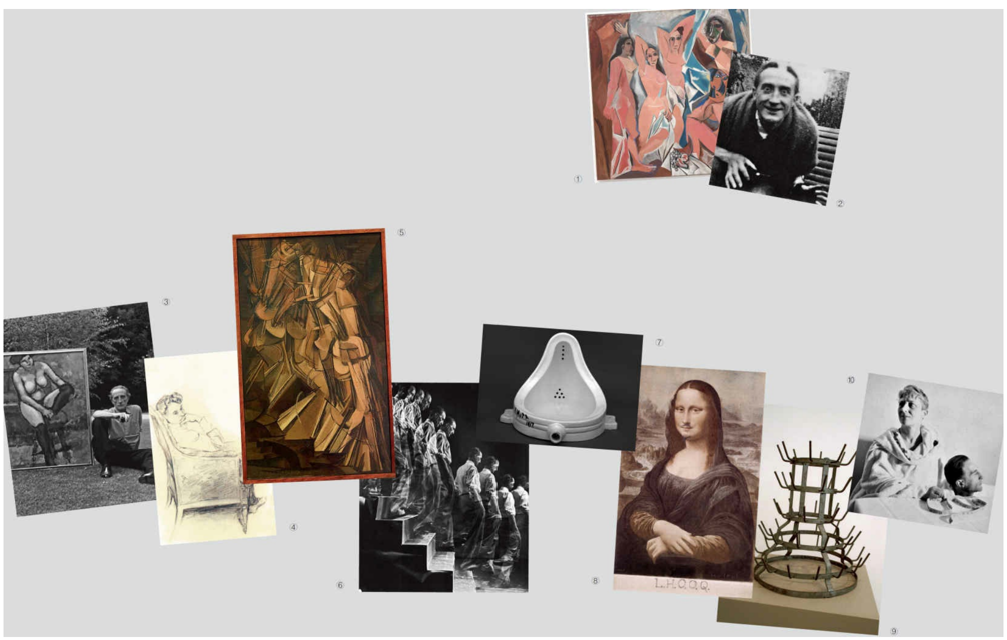
得有幅画画满了树林，仔细看，树叶里藏着好几只老虎，中国人、西洋人，想不出那种观看和描绘的办法。

日本的浮世绘，也该谈谈。浮世绘学的是中国木版年画，可是你看了浮世绘原作，会明白法国人为什么要学，而且能学。中国古人用原色，固然好看，可是到日本人手里，每块原色有了迷人的灰度，正好提亮了欧洲人的色彩，中国的大红大绿，西洋人就不好学了。

古埃及和巴比伦的雕刻，阿富汗和中国的佛教艺术，更是大题目。宋元明清的文人画，独步世界，但我不谈。那是被说滥的话题，要说得干净、有趣、出新意，我可能需要重新投胎。

好了，讲完了，谢谢大家一路原谅我念稿子，再见。

2015年8月2日写在北京



① 毕加索，《亚威农少女》，1907年，现藏于美国纽约现代艺术博物馆。

② 杜尚。

③ 杜尚与他的画作《穿黑色丝袜的裸体》，20世纪50年代。

④ 30杜尚早期素描。

⑤ 杜尚，《下楼梯的裸女》，1912年，现藏于美国费城艺术博物馆。
⑥ 艾略特·艾里索芬，《下楼的杜尚》。
⑦ 杜尚，《泉》，1917年。
⑧ 杜尚，《L.H.O.O.Q.》，1919年。
⑨ 杜尚，《瓶架》，1914年。
⑩ 玛丽·雷诺兹与杜尚，1937年。“那是一段真正的恋情，持续了很多年，非常令人愉快。”（《杜尚访谈录》）

感谢梦茜。她为本集找到一句话，求之不得——当1968年毕加索得知杜尚去世，说：“他做得不对。”妙啊！我甚至看见了毕加索的神情。他是20世纪现代艺术的头号叛徒，但与比他小几岁的杜尚，活在完全不同的频道。这句话，道尽他对世纪性文化异变的困扰与不甘……1968年，安迪·沃霍尔正当盛年，欧美观念艺术、行为艺术亦在方兴未艾之际。其时毕加索87岁，五年后，他死在92岁高龄。

我留心毕加索说过的每句话，生猛、醒辟、直指真相。就超越智慧而言，他的言说和杜尚是在同一层面。“他做得不对。”可爱的毕加索！当他脱口而出，忽而土了，一脸无知与偏见，变为上一世代的幽灵，而仍然满怀他动物般的诚实。

什么是对的？怎样才对？杜尚听不到这句话了，便是听到，谅必一笑。在整本《杜尚访谈录》中，就我的记忆，他从未提及毕加索。



① 杜尚，1917年。

②③⑤ 杜尚扮作女性，取名露茜·赛娜维，1921年，曼·雷摄。

④ 杜尚的盒子，1935—1941年。

⑥ 杜尚（后排左二）与曼·雷（后排左四）等人合影，1916年。

⑦ 杜尚，《清新的窗户》，1920年。

⑧ 超现实主义团体核心成员。

⑨ 杜尚最后一件作品《给予：1. 瀑布，2. 照明气体……》，1946—1966年，现藏于美国费城艺术博物馆。



① 曼·雷与杜尚在雷内·克莱尔的影片《间奏曲》中下棋，1924年。

② 杜尚与裸体女模特伊夫·贝比兹下棋，1963年。

③ 杜尚在玩真人版象棋，1956年。

④ 晚年杜尚在纽约公寓，棋盘上摆放的是艺术家马克斯·恩斯特设计的棋子，1966年。

⑤ 曼·雷与杜尚使用几何形状的棋子下棋，1952年。

⑥ 曼·雷与杜尚在曼·雷的工作室下棋，1960年。

⑦ 杜尚与象棋大师拉里·伊文斯对弈，1956年。

⑧ 晚年杜尚，1965年。

经由梦茜，我从每集《局部》学到很多：她总能在我胡扯的范围内外，找到新资料补入节目，为之提神，譬如以下这段50多年前的对话——

杜尚一位艺术家朋友说到美国艺术界眼下急功近利，物质至上的局面，杜尚告诉他，用教育来改变是不可能的，可以给予抵制的方式是：沉默、缓慢、独处。

这是《杜尚访谈录》中的某段吗？我忽略了，还得再读。杜尚活着的时代，欧美已然如此，50多年后，中国艺术界，尤其是奋勇牛逼的当代艺术家，听得进杜尚的意思吗——沉默。缓慢。独处。三个词的反面，是指什么呢？



① 杜尚一家，1899年。

② 杜尚和他的第一任妻子莉迪·萨拉赞—勒瓦索尔，1927年。

③ 曼·雷、杜尚和他们的妻子，1960年。

④ 乌戈·穆拉斯拍摄的杜尚，1965年。

⑤ 杜尚三兄弟，从左至右为雅克·维隆、雷蒙德·杜尚—维隆、杜尚，1913年。

⑥ 曼·雷和杜尚在好莱坞，1949年。

⑦ 杜尚和他的第二任妻子阿莱柯西娜·塞特勒。

⑧ 杜尚在沃克艺术中心，1965年。

走，去看陈丹青

韦羲

谈画的文章，我喜欢张爱玲和陈丹青。一个好在不是画家，只管自顾自说下去，谈出人性和悲喜。一个好在是画家，语气温润，时而出神，带着思维的愉悦。

初读陈丹青文章，是20年前在南方读美校时，午后独自待在空荡荡的画室，正对着窗外明灭的水光发呆，忽然阿波来了，甩出一本旧杂志，说："莫弹了，看这个。"那是1981年《美术研究》杂志上陈丹青谈论《西藏组画》的文章，题为《我的七张画》。不等我读完，阿波在旁兀自讲起来："真诚啊，文笔老到，兄弟，这就是修养，你看这……"话给他说完了，我只有一问：谁是陈丹青？

阿波长我两岁，却关心我从未想到的事情，从他那里，我渐渐知道了伤痕美术，八五新潮，西南群体，油画语言，精神性，实验性，传统，前卫，民族化，国际性，现代性，绘画终结论，当代艺术，文化断裂，冲突与融合……两年后来北京上学，这些遥远的词在我跟前打起架来，又成了学校西门大排档下酒的话题：我们来自边远小镇，心理和记

忆中，大半是乡镇时间，小半是省会时间，此外便是身在其中却又遥不可及的“北京时间”，而当年在南方，我犹懵懂之际，阿波早已半只脚探入了陌生的文化时域。

转眼2001年，临近毕业，我在图书馆翻到几本隔年的美术杂志。平素翻阅，贪看图像，这次却是文字自行跳进眼里，拉我一句句读下去。读完，暗自惊讶：哦，天下也有这么一个人，这样地看画，我喜欢的他也喜欢，我感觉到的，他说了出来，我没感觉到的，也被他说出来了。于是返回开头，且看作者谁人，原来正是陈丹青。

毕业后的一天，同乡阿华来电话，约我周末去听清华美院的讲座。如期赶到，只见阿华和他的同学迎上来说：“走，去看陈丹青。”

大家坐定后，陈丹青走出来，斯文，英气，目光炯炯，坐在后排也能感到那目光，想必每位同学都感到他的逼视。中场休息，他大步出场了，全场片刻的那种静，好似猛兽走过山谷，令我暗暗惊奇。随后看见陈丹青与人在门外站着抽烟，朗声大笑。因我多年前读过他的创作谈，最近又读到《回顾展的回顾》，阿华劝道：既然神交已久，那就过去说说话。我摇头，并非出于腼腆，而是，我总以为陈丹青是画了《泪水洒满丰收田》的那位23岁青年，画《西藏组画》并写了《我的七张画》的27岁青年，结果面见本人，却是不然。他好似与我辈不在同代，不是五〇后与七〇后的不同代，而是另一种难以形容的时差，与年龄和辈分无关。

2002年冬，我读到《纽约琐记》，书中处处谈到“时差”“误读”“文化错位”，这些词谁都知道，但有几人的剖析如此鞭辟入里，使问题纷纷脱落？我恍然省悟，过去敏感于外乡与城市、地方与中心的“时差”，却不知“文化错位”与“误读”相涉相连的诸多问题。此后我所面对的信息，纷扰依旧，既当领悟了时差与错位，也就有了面对绘画和前卫艺术的新态度，这种态度的归根结底，是如何自处。

又过了四年，终于和陈丹青说话了。有一次他说，将来要写本《次

要的作品》。我一听，岂非另一份美术史？！问他几时开写，陈丹青说不知道。交往久了，我发现他说的是实话：他真的不知道。终于，陈丹青接了理想国的视频节目，一场接一场，给大家聊起绘画来，节目的名称据说是梁文道起的，叫作《局部》。

《局部》的讲述，陈丹青每期都事先写成稿子，而我也有幸提前读到。他这样子公开谈绘画，在我记忆中，是第三次吧，和自述《西藏组画》相隔34年，和《回顾展的回顾》隔了18年，其间的文风，随之一变又变：早年的创作谈，恳切，接地气，多少还是出于中国大陆的本土性；中年写成《回顾展的回顾》，始有海水的透明与回波，虽则思辨百转，而又寸步不离画事；到了这次的《局部》，更像是谈天，处处闲笔，题外则大有深意，看着远兜远转，其实是圈地运动，又像画棋盘，格子分得越多，棋子越多，节目中有看不完的细节和话题。每次读他发来的讲稿，我都喜出望外，好比准备参观私家小后院，结果来到大观园。

陈丹青有好多双眼睛，他看绘画，同时东张西望，看见众多“景别”，就像他钟爱的卡帕齐奥，服从于“观看的意志”，景别延伸到电影、文学，乃至观看本身，引出绘画的个人史观与面对绘画的态度。这至关重要，相当于绘画的“宇宙观”与“世界观”。而热爱绘画，选择绘画，则好比是画家的“人生观”。

画家看画，本能要比较，古今中外比一比，得出私人的见解。《局部》处处对照，而陈丹青总能找到适度的表达。他的谈画，起于观看，从直觉与观想展开，而能加以理知的约束，在慎重与放言之间取得平衡，因为他不预设立场的观看其实得益于多重立场：中国与他者；在体贴入微的感受中有大的角度：以古观今，以今观古，以古观古，以今观今。

他写自己脑袋贴在展柜玻璃上，像个傻子，呆看《千里江山图》，谈到王希孟的18岁，联想委拉斯开兹的18岁，还想起唱诗班的童声、画

坊里的学徒，甚至被杀头前谈笑吃喝不知死的太平天国少年头领……然后一步步谈出古代成人和孩子的关系。我读完，想起不擅考试的阿波，念及自己荒废的青春，竟起伤感。

他借女画家瓦拉东拨弄女权主义话头，既指出绘画的非女权，又从野性的创造力忽然拉到瓦拉东的“家庭妇女性”；说起民国女画家，他甚至坦言羡慕女性：

> 说真的，当我佩服哪个女艺术家，恨不得变成女子，为什么呢？因为有种念头、气质，唯女子才有。

《局部》的闲谈，看得出陈丹青确实尽可能为广泛的听众所讲，但每集的话题，话题的内涵，他不降格，而且很严肃。第四集《初习的作品》，完全是写给画家看的，且留着话头，隔开《巴黎的青年》那集，又接续前篇，层层推进，展开更内行的视野：《谁养艺术家》《绘画的放纵》《非正式魅力》，看似小话题，其实指向欧洲绘画的大变局，从艺术家自主后的被动，到绘画放纵后的急速演变。这后面，是绘画的光荣时代已悄然落幕——最后两集，忽然拉回2000多年前的古希腊雕刻，再请出“终结绘画”的“嘉宾”杜尚先生，戛然结束了他与观众相偕的“绘画之旅”。前后总共16讲，各篇独立，时而回应前篇，时而新起话头。东拉西扯之际，有意无意之间，隐然有了整体的布局感。当他谈到杜尚的影响时，妙在添了这几笔，指向我们的文化“国情”，又似乎指向他自己的节目：

> 我是要提醒大家：如今并不是绘画的时代。罗兰·巴特在《写作的零度》中说过一句话：
>
> “文学已经不受保护了，所以现在是走向文学的时候。”
>
> 我来改一改：绘画已经不再光荣，所以现在是闲聊绘画的时候——包括闲聊杜尚不画画。

绘画的“光荣”已经过去了，怎么办？别担心，第十二集《讯息与景别》已经事先提醒了：媒介会变，然而人人有眼，观看的欲望，不会变。

陈丹青谈各国绘画，生动而入理，说到俄罗斯绘画，不禁动了感情：

> 以下的故事转向另一对永恒的矛盾、永恒的诱惑——有一次，列宾看到一幅意大利绘画，赞不绝口，说：艺术之所以是艺术，最最重要的是“美”。不久，他看到一幅俄罗斯无名小画，画着贫苦的女孩，老头子哭了，喃喃地说：哎呀，艺术最最重要的是善良和同情。

接引列宾的这段话，影射了他每当谈论艺术时，内心的两极、观点的两极：“美”，大致对应“纯艺术”“纯绘画”；“善良”与“同情”，则对应艺术的教化与功能。以下这段话，坦率而复杂：

> 此刻，我仍然不确定如何回应列宾和我自己的苦恼——我喜欢不确定，喜欢这种苦恼——如今我很少想起俄罗斯绘画，就算想起来，其实在怀念我愚蠢的青春。但我比以前更爱苏里科夫。我不会走向他那样的民族主义，但在所谓世界主义艺术观对面，他是一个可敬的麻烦。他根本不在乎西方怎样看他，这种固执的骄傲，过时了，但我有选择地尊敬过时的品德。

这是一段五味杂陈的话，能指和所指，连番互动，有清醒，有执念，有青春记忆，有晚来的成熟，他的“苦恼”，一半为了俄罗斯，一半来自中国。姑不论彼得大帝的西化雄图，帝俄的首都原本就在欧洲，他们的“油画民族化”有幸完成，天才相继诞生；而我们的“油画民族化”，化犹未化，世界美术已进入后现代，将来，终有大而化之的那一天。我

们的现代化如此短促、急就，每一阶段尚未完成，就匆匆过去，不了了之。

两周前陈丹青告知《徐扬的功德》（即介绍康熙、乾隆南巡图长卷）剪好了："他妈的，我一看就眼泪掉下来。"原来，在无为的观看意志下，他也因苏里科夫那饱含民族性的历史画而念及今日中国，因徐扬《乾隆南巡图》的古代中国而百感交集，念念不忘国族历史文脉的延续性。这周二，该片开播，上来就是《乾隆南巡图》的一幅幅局部：城郭，田庄，戏台，杨柳岸，行舟，街坊，皇家威仪，小桥流水，好一个繁华而清明的盛世，在鼓乐的击节中历历浮现，令人神旺，竟至于涕下。

这是西化前的中国，距鸦片战争还有半个世纪。在徐扬的画面中，历史未被切割，虽然秦汉以来，元朝换南宋，清朝替明朝，但汉文明并没有大断裂，至辛亥革命，西化也不等于断裂，正如明治维新，日本的传统并未因西化而顿然消灭，反而助他们的现代化一臂之力。何以都在东亚，同为儒家文化圈，日本并未因西化而失去"日本"，而在中国，几乎看不到古昔的中国，思之令人怅然。

这些年，在访谈里，陈丹青俨然是个会说妙语的"怒目金刚"，现在，梁文道策划的《局部》又带来另一个陈丹青，他刚从美术馆和画册中出来，又招呼我们一起进去，流连忘返。整个夏秋，每到周二，《局部》播出新的一集，朋友圈就会互相问道：看陈丹青了没有？我又想起十多年前的晚秋，穿过半个北京去听讲座，阿华和同学迎来，见面就说：

走，去看陈丹青。

2015年8月30日初稿，9月26日定稿，于北京

* 韦羲，画家、自由撰稿人。

局部的远意

青原

一

我喜爱孩子，喜爱人之新鲜。波兹曼《童年的消逝》，其实是人的消失。当然此话亦太夸衅，因此消失不过是人性迁易。人生识字糊涂始，文明接来，人性就不复清明。但这其中又有辩证，即人性是第一种力，文明是第二种力，文明汲引人性，自然亦蔽芾之。但究底是蔽芾之重于汲引，抑或相反，这得看个人。这个个人，即是天才。

王希孟能画《千里江山图》，即在其童年之在，在其天才之在。现代意义上童年概念的提出，恰恰是童年的消逝，孩童尚来不及发挥这股子元气神力，就已在大教室码好，学习怎样成为一个成人。此种人性之迁易，是文明的必途，但我无法想象被驯化后的千里江山。总之青绿之色，很容易即能被抹去的。一切艺术，都自此人之新鲜中来。木心说元气即孩子气，这元气就是人初始的味道。文明非不鲜，但此鲜未必新，新而鲜，那么即是人的最好味道。

王希孟好，好在他的新鲜。后来的山水图卷，“老人符号”，成熟得很快，青绿说擦即擦去了。我不知有无“少年山水”这种说法，中国文化的性格，不只是爱成熟，它爱老迈。西方艺术对童年兴趣亦不大，急于成熟、圆润、丰满，并在到达之后，急遽衰落为一个伟大范式，然后死去。木心有首《小神殿》的诗，讲被搬入大英博物馆的小神殿，“你落得这样永恒/还不如我这样不永恒的好”，这是一直要做孩子的意思。天才，是高深的孩子。

敦煌壁画，陈丹青讲他最爱北朝，最初的作品。我看魏晋壁画，亦以为童手神心。而我的脾气，是虽知它的好，但不取它。艺术始于孩童，当然亦可一辈子都是孩童，这样纯粹感人，可持可立可传。但艺术

家应追求成熟，与其说成熟，倒不如说是风格的圆融。不入风格自然是极大聪明，但艺术形成风格是为离开它，这是在个人生命上不断实现着风格的往返。第四集里陈丹青说凡·高之憨，凡·高是憨，而且从头憨到底，但凡·高不止于憨，那憨是一粒雪，他滚得大起来聪明起来，反而圆融。

后德国人以珂勒惠支为早期表现主义，这实在不是吉兆，这表现出人生命力的衰颓，版画是怎样的表现主义呢？普鲁斯特不无遗憾地说，“我们在一个世界里感受，在另一个世界里命名”。这是文明的悲观。艺术是生命的，其次才是文明的。因此艺术家不必成为哲学家，但强力的艺术家成为哲学家后，反而两不亏损，即文明总而来说是人性之丰富与周全，但这要看人，要看此天才能在多大程度上担当人性的可能。或者用我的话来说，是要看他能在人的道路上走多远。

二

《流民图》与《格尔尼卡》之遭遇，所谓艺术的命运，实为文化的命运。文化即一种命运。命运是股份制结构，有时我成为命运的最大股东，那么我即命运。这种情况极少。为了能控命运之股，人类选择去改造命运，不管是对自然抑或对社会的改造，其实都是一种命运管制。但往往，我们对命运所做的却加剧了命运对我们的反感。我相信存在这样一种人与命运的交谊，但此交谊是私交，至于人与命运的政治，我则不敢想。看看《流民图》即知道了。一切群体性对命运的辖制最后都只会引发神的报复，因此人与命运，只宜作私交。不然，即学木心移换另一命运情境，说不定会被命运推举上来。

人对他人命运的天然感知，同自知一样，是不隔膜的。人之所以为人，并不在其独为，哪怕此独为是伟大的。人之所以为人，更在其与人。人文主义流溢出来，就是人道主义。人文而人道，即没有闭塞的泉水这种说法。“人在苦难中才更像一个人”，大抵是人在苦难中很有人之样子的缘故。很好，人有苦难，且会想象苦难，苦难是不同种类的死，西人谓，哲学之立在死。人在苦难中，即人在种种死处，这样，人即可以死自致自反。大哲德布雷言：“也许正是目睹死亡，才使工匠人（faber）有朝一日变成了理性人（sapiens）。”《死亡的胜利》《地狱》《格尔尼卡》《流民图》，这些苦难让人肃立鹄立，大抵即是因为此种自致自反的可能罢。

绘画亦从死亡中来。《图像的生与死》有一词，叫“濒死的死亡”。德布雷以为图像在远离它的起初，即死。这反而导致了图像之死。“死亡之死”其实是“上帝之死”“人之死”的局部余震，即人再也无法察觉死

亡的图像与意义。人对死亡，失去了想象力。“尸体作为尸体，是活生生的”，但现在，这尸体自己烂掉了。先是死死去了，接着生也跟着死去。又且现代社会已很懂得处理尸体了，世界被祛魅，恰恰是世界被祛除了魅力。

三

有地理大发现，亦有艺术大发明。文艺复兴的一个事实，即提出了艺术一词，以至其成为一个内核（本体），在这个核上，后来的人开始添附其总结与想象。我们发明了“艺术”，在文明体系中予其以位，并用它重新来观察、判断历史，一些之前并非艺术之物现在被延进殿来，成为新的义项，但重要的不是“艺术”这种上帝般词语的种种义项，而是“艺术”所提供的人类眼光。这种眼光，直接决定着人之为人。

艺术的眼光，既是神之目光的贻赠，又是人之目光的觉醒。正如观画，这其中一个自觉或不自觉的目的，即“格物致人”。不仅观画若此，一切艺术亦未尝不可说是“格物致人”。因此陈丹青每讲一画一人，都是一个格致的过程，他讲的对不对还在其次，最重要的是人在这样的格致中所经历的、所成为的。跟神一样，艺术是人类新立的君主，一种参照，我们看他，其实是看己。

同艺术被发现所对应的是艺术家之自觉。艺术的自觉尚为人文主义者好心的搬运，艺术家的自觉则是当事人的直接起义。这归功于印象派革命。“上帝之死”里，“人”纷纷建立。对艺术家来说，其立法者不再是艺术，而是艺术家自己。艺术家在发现自己的同时重新发现艺术，这样，他在其中试图找到不同立法者的同一。这是神的陨落吗？我倒以为这陨落其实是一种吻。但自觉过度者面颊无有唇痕。

一幅画永不可能完成，世界会被完成吗？世界不会被完成，上帝永远无法毕其功于一役。事实上，上帝也不会傻到毕其功于一役。一幅画被冒冒失失地创生，简直它自己都没有头脑，这样一幅画，它要发脾气的，它要向画家诘问它的生存。我们应感谢自己的意志，因为我们可以

自行完成。但对一幅画来说，它只有画者的意志，只有上帝的意志。上帝会完成它吗？回到起初，上帝不会蠢到完成一幅画，他等它自行完成。弗洛伊德说，“每幅画接近完成时，我都不确定，是否该罢手”，这话真让我感动，因他解释了神的mercy。同理，上帝也不会完成人，他等他自行完成，虽然是不会，虽然不可能。但一幅画无限地画下去，这就是生命的意思了。

四

而观看无所不在，绘画有变，电影有变，但观看是永恒的，作为一种观看欲望与观看意志，任何视觉艺术之根本都在观看。此故霍克尼说："我们当回到眼睛。"这像是一个人努力忆起童年，像面包思索着成为麦子。面包不可能成为麦子，但麦子不必成为麦子。这是自然。如木心言，"能做的只有长途跋涉后的返璞归真"。而我们用眼睛看到了眼睛之外的一切，这不能不说是一种遗憾。

艺术之话语权太巨，以至形成艺术上的政治正确。现代人看艺术，很单一的艺术视角，这说来是一种残忍，是在降低事物的生命维度。正如一旦抹去安吉利科绘画的宗教用途，就其实是在屠神。安吉利科眼中未必有艺术，但一定有神。陈丹青说他仿佛"第一次看见绘画"，这其中缘故，大概就在于他第一次看到艺术之外的艺术。不在艺术之内的艺术，是人尚未察觉到自身之美的这种美，它本质上仍是一种新鲜。世界都在称赞艺术的自觉，我反倒觉得，人在糊里糊涂之际，才有真正的虔诚。

最后，让我们回到孩子，回到古希腊这"作天作地的孩子"。《巨人的战役》怎么做到的呢？对于不知怎样做到的事，古人总推说是神让他做成了这事。在我看，这并非一个笼统，这恰应了中国人"绝顶聪明的语焉不详"。神，人之始人之终，全人之新全人之鲜。"艺术没有进步"，艺术不必进步，人的顶点，不是终点。这样一条人的河流中，时间是向前的力。但人是向上的，正因向上，极致者才能摆脱历史，实现人的顶点。至此，我们不得不说天才，天才，即神与孩童的合一。

* 青原，九〇后，自由撰稿人。

陌生的经验
（代后记）

陈丹青

我的视频节目，梦一般做完了。去年几经踌躇，接了，当真做起来，实在是既难且烦。

早在2005年，刘瑞琳几次要我写写美术的普及读物。其时刚递了辞职书，一提美术教育，如避瘟疫：校园里、市面上，教唆画画的垃圾书还嫌少吗？转眼十年。去岁梁文道领衔策划“看理想”系列，一群人团团围住，好说歹说，题目也先给圈定了，就是《局部》。我作状敷衍着，心里想，不得安宁的日子又要来了。

头集拍摄，眼看十几位剧组人员闯进画室，连楼道也摊放着器具：翻悔吗，来不及了。头一着是拉起窗帘，关灭所有灯盏，昏暗中至少折腾五小时，专用灯竖了起来，灼灼白光，满地电线……终于，我被命令走向强光照射的位置，被三架摄像机呈环形包围。众人收声了，这时，总有个小伙子手持摄影场的专用夹板，快步走近，照我脑门子跟前啪地一记，随即闪开。完了。人给逼到这种地步而须从容说话，好苦啊——我打起精神，独自开腔，勉力装作娓娓清谈的样子，正说到略微入趣而

稍有介事，录音师叫停：由远及近，楼下那条铁路又有时代列车隆隆开来。

几分钟后，车声远去，我得装得若无其事，接着聊。7月，《局部》团队移师乌镇，换成室外的景别，可是满树蝉鸣，录音师几度放弃，众人于是拎着大堆器具，更换好几个地点。

近日将《局部》系列配图成书，排版、校对、做封面，我又回到熟悉的勾当：异哉！编了十年的集册，每弄一回，多少以为给市面添本新书，唯独这次，显得多余——全书内容先已变成活动的影像、有声的画面、网络的视频，自夏入秋，全程播出了，眼前的书稿岂不是节目的渣？我恍然明白：过去大半年，自己参与了一件全然陌生的事。

脱口秀，时兴的专业，我学不会。会者，必具天生的口才。开初就对摄制组坚持：我只会念稿。他们同意了，于是开写。写稿，总算擅长吧，才弄第一篇，却也不然。20分钟的播出时限，不可逾越，每篇三四千字，则难以顺理也得成章。平时作文，固然是小众范围的自欺，一旦卷入网络漩涡，就得巴结所有人。“所有人”是谁呢，我的写作失去了焦点——失去焦点，也得硬写。所幸，一集挨一集，临时起念，选定某人，我的茫然渐渐转为专注而归顺了：少年早夭的王希孟、委屈一世的蒋兆和、出师阵亡的巴齐耶、乏人知晓的瓦拉东、画史无名的苏州师傅、被遗忘的上海美人……是的。隐没的天才、次要的作品，理应反顾，我调转目标，朝向我所爱敬的良人，很快，再度被他们感动了。

“公众”怎么办呢？其实我早知道：除非自作多情，哪有“公众”这回事。

但我也就头一回觉知：写作不足道，倘若只为出书。由讲稿而视频，由视频而变回书，我领教了怎样才是视频，怎样地才能做成视频。实在说，《局部》16集的真作者，并不是我，而是导演谢梦茜。本书内页随处记述了她的慧心与功劳。我从未梦想过自己的文稿配上音画，而配上音画的念稿，不至于太过讨厌。现在我承认，此事蛮好玩：不怕电

影家见笑，过去一年，我竟傍着这位小导演而浅尝了弄电影的愉悦。

然而每集片尾的人名缓缓滚动着，快要滚完，这才闪过梦茜的名字，不行，我要谢谢她！此外如理想国刘瑞琳，总策划梁文道，制作头目杨亮，原“土豆”当家的杨伟东一干人等，这里就不客套了——团队中有位机灵的男孩总会蹿过来，悄声提醒：陈老师，背心穿反了！裤链拉上——今次把戏耍过，我要听真话，是故以下批语弥足珍贵，全文引述，聊表感佩，可惜，不知道说话人的名与姓：

> “看理想”点击量最好也不过一期逾百万，照网络视频点击量指标，广告商绝不会青睐。看节目的“弹幕”就知道，受众有多少，以及大家抱什么样的心态看。除了少数文学、艺术爱好者以及想装逼找素材的人，有耐心看的年轻人实在太少。网络视频主要受众是九〇后，节目方说不要低估观众，其实太高估九〇后的胃口了。
>
> 现在生活够苦逼了，他妈的挤了一天地铁，累得和狗一样，你却给我在这不咸不淡地谈诗和远方。为毛搞笑类节目这么火，大家需要放松啊。从节目功能性讲，受众实在太窄，在豆瓣用户都得挑半天。如果你教大家如何泡妞，肯定看的人多。《晓松奇谈》明显胜出，因为在讲历史八卦，可以作很多人的装逼谈资。节目起码要和当下社会热点链接——还可以再猛一点。比如从最近很火的“优衣库”事件扯到艺术上去，就有人看，就牛逼了。
>
> 当然，理想国是业界良心，但良心当不了饭吃。不要以你们所谓知识分子价值观去意淫大众，尤其那些“老逼梆子”，就更是自嗨！

发这段话的小友，是与某位九〇后资方磋谈同类项目时，得此妙谈。我一读而过，句句实话：现实感、方法论、文化把脉、业界出路，

等等，等等，俱皆顾到；出语之醒辟，令我豁然省察当今的大环境与大趋势；立论之熟悉，则与我辈从小就被耳提面命的文艺信条，处处咬合。我虽非“知识分子”，亦如挨批，顿起有罪之感。

而从“优衣库”扯到“艺术”，多好的话题啊，怎就没想到？

且我也喜好粗口，以为爽快：原来，《局部》点击量背后是一小群“装逼”的青年，幸甚至哉！照实说：本人少小装逼，如今修到“老逼梆子”的境界，得此昵称，与有荣焉。是故还得郑重谢谢《局部》栏目下敲字捧场的小装逼们：入夏以来，友人举着手机给我看过几回观众留言，最使我陶然“自嗨”者，是说看了《局部》，人会“安静”下来。这可是意外的回应、上佳的褒奖啊，如若果然，岂不反证了法国人蒙田所言：

> 人类的所有不安，就是回到家里也静不下来。

好了。最后，容我起立感谢自王希孟到马塞尔·杜尚等十余位天外的嘉宾，是他们为这档节目赋予真的价值。编书时，利用页面空档，我增补了不少掌故兼以新的感触，一路絮叨着，再次惊觉：他们的伟大，他们的好，远远超过我的讲述。

2015年9月30日写在乌镇



2015年8月10日《局部》最后一集拍完，与导演合影。

理想国

imaginist

想象另一种可能

社科 · 文学 · 艺术

微博：@ 理想国 imaginist

转载 / 合作：微信 imaginist2010

看理想
vistopia
看见另一种可能

理
想
国
imaginist
想象另一种可能

ISBN 978-7-5477-3831-3

定价：138.00元

理想国

imaginist

我的大学

陈丹青视频讲稿



北京日报出版社

局部
LOCAL
PERSPECTIVE

我的大学

系列视频节目讲稿

陈丹青 著

北京日报出版社

imaginist

想象另一种可能

理
想
国
imaginist

图书在版编目（**CIP**）数据

局部．我的大学 / 陈丹青著．-- 北京：北京日报出版社，2020.12
ISBN 978-7-5477-3832-0

Ⅰ．①局…　Ⅱ．①陈…　Ⅲ．①艺术－鉴赏－世界　Ⅳ．①J051

中国版本图书馆CIP数据核字（2020）第170000号

责任编辑：许庆元
特邀编辑：马步匀　贾宁宁
装帧设计：马志方
内文制作：陈基胜

出版发行：北京日报出版社
地　　址：北京市东城区东单三条8-16号东方广场东配楼四层
邮　　编：100005
电　　话：发行部：（010）65255876
　　　　　总编室：（010）65252135
印　　刷：山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司
经　　销：各地新华书店
版　　次：2020年12月第1版

2020年12月第1次印刷
开　　本：710毫米×960毫米　1/16
印　　张：17
字　　数：221千字
定　　价：118.00元

版权所有，侵权必究，未经许可，不得转载

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换

目　录

我的大学
曼哈顿第五大道
规范与偏离
昏睡与醒来
易县的罗汉
离开祭坛的祭坛画
离开寺庙的药师图
眼前的麦田
妩媚的暴徒
优雅的暴行
凝结层的魅力
白热化的羞辱
所恨古人不见我
郑重其事的肖像
草稿与正稿
绘画与时间
艺术与大众

谢谢《局部》摄制团队

衷心感谢导演谢梦茜



2017年8月26日、27日，导演梦茜（左三）带领团队进入博物馆，人手一册讲稿，核对各专厅现场，预先熟悉拍摄路径，第二天晚上，我们就要正式开拍了。左一：录音师林雪麟。左二：摄影杜元闯。右一：摄影胡朝京。右二：摄影助理张喆。

我的大学

陈丹青

经过十个月的交涉、交涉、交涉，2017年夏，纽约大都会艺术博物馆终于给了《局部》团队三个晚上的拍摄准许，每晚给足五小时。

8月28日，将近六点，人潮退尽，博物馆闭馆了。等在广场西侧的我们——导演梦茜、两位摄影师、一位录音师、一位制片，还有我，被馆员领着，鱼贯进入西侧边门甬道，在庞大的地下室转弯复转弯，上到空荡荡的前厅。

全馆灯火辉煌。昔年熟悉的每个大厅空无一人——埃及厅、希腊厅、欧洲厅、中亚厅、东亚厅——所有雕刻与绘画，转脸看向这几位中国人。

小时候，吃过夜饭，只身潜入空荡荡的破烂校园走一圈，我会狂喜到浑身战栗——此刻我们竟被准许进入全部撤空的大都会艺术博物馆，度过整个夜晚吗？

但我不可能享受如此良宵。与其说紧张工作，不如说，我们鬼一般梦游。导演早在16集文案中标明每夜我必须在某画前讲述的段落，换句

话说，我们得掐准时分，讲完勃鲁盖尔立即赶赴普桑的画前，或者，从明清山水画馆迅速转移到摆放易县罗汉的专厅。

那是近乎滑稽的场面。每当阵地更换，我趁孩子们占位布灯之际，找个角落低头背诵导演指定的词语。初起，不知是害羞还是礼貌，我压低声音，近乎嗫嚅着，喃喃背诵，几番试过，忽然就管他的，扬声朗读起来。还有比背诵自己写的台词更滑稽的事吗？头一夜我就明白我不是《局部》作者，而是客串演员。

“陈老师能不能麻烦你开始……”梦茜下令了。我于是从背诵中醒来，交出稿页，乖乖站到指定位置，作势开腔了。

瑞贝卡，馆内宣传部的小姐，全程跟着，只手扶稳照明灯，生怕撞到墙上的凡·高或马蒂斯。8月30日十点半，工作结束了，她一变倦怠而尽职的脸色，忽然诚恳地说：

“I really want to know what you say...”

其实我不知道自己说了些什么。写作，画画，你能瞧见画面和文稿如何生成，随时调整；视频拍摄全过程，我只是被支使的人，根本不知道自己做得怎样、效果如何。熬到翌年元月，在佛罗伦萨拍完单独讲述的部分——其时我正在意大利考察《局部》第三季的湿壁画主题——总算可以撒手，余事扔给梦茜折腾了。

2018年春，快乐的日子来到了：每隔一周或十天，她会发来新一集初剪版，听取意见。奇怪，我不情不愿的业余表演变成有声有色的节目：我呆看着，像在欣赏别人的作品。

最妙的是音乐。没有配乐的影像是不可想象的，不懂得如何配乐，更不可想象。在我看，《局部》若有神采，是梦茜配置的音乐。天生的悟性！她怎样从各国、各时期、各种曲式和器乐的海量资源中，提取几秒，或几十秒，为影像叙述提供情绪、节奏、过渡、衔接，或者，突然的转折？

每一集的结束曲也是梦茜所选，对极了。仅一两次，我问，还有更

好的选择吗，梦茜从善如流，《文姬归汉图》的结束曲由原先的古琴曲换成中亚旋律，因为文姬被掳至胡人的地域。

播出后，我学会阅读横穿而过的纷纷弹幕，至少30次，观众赞道："音乐真美！感谢张亚东！"张先生确是"看理想"系列的音乐总监，梁文道、马世芳与我的视频中反复出现的两三段配乐——顶多两三段吧——应是他写的，但他怎可能为数百集视频的每一集配乐？

总之，到目前为止，《局部》32集的配乐，全靠梦茜。

当观众在优酷一周接一周等待新一集《局部》，知道吗，梦茜和我正一集接一集商量最后定稿，然后由她送交审查、上片、播出——第十六集弄完，我与梦茜同时失落：快乐的日子过完了。

如今我常会遇到自称看过《局部》的观众，有大人，有小孩，有警察，也有干部……我总是说，诸位应该感谢梦茜，《局部》是她的作品。不是吗？要是明年第三季果然能够开拍，我愿说，因为有梦茜。

临了请允许我对每集的开篇词，稍作辩解：

"我没上过高中和大学……"播出后，有人反感道：你研究生毕业，怎可说没上过大学？这么说，对得起学院吗？

这是正义的质问——容我禀报实情。我16岁初中毕业，17岁下农村。1977年全国恢复高考，招收本科生；1978年恢复招收研究生，那年我25岁，有幸混进学院；1980年毕业，我们全体得到结业证，没有硕士学位：其时学位制尚未恢复，我们的指导教授，毕业于徐悲鸿时代的几位老师，也没正式的教授衔。

2000年受聘清华美院，进门头一件事，填写学历表。高中、大学那两栏，我无可奉告，由它空着，另一栏必须如实填写证明本人学历的校名或人名。我想了想，端端正正填上："毛主席"。

苏俄作家高尔基，如今的青年未必知道。我小时候读他的回忆录三部曲《童年》《在人间》《我的大学》，涕泪横流。鲁迅曾说高尔基"一副流氓相"，其实这位苦孩子小学没读完就四处流浪，日后回忆，

便将俄罗斯江湖称之曰“大学”。《局部》第二季总标题《我的大学》，便是偷了这位流浪汉的书名。

索性把话说开吧：锁在大都会艺术博物馆的艺术家，九成以上没进过大学。意大利的曼坦纳与荷兰的哈尔斯，分别在10岁和12岁进入画家同业公会。我不知道委拉斯开兹是否上过“高中”，也不知17世纪的欧洲有没有所谓高中，但他18岁画的画，能把你气死。19世纪的马奈，16岁当水手，18岁进画室，那种画室不是如今所谓大学。毕加索，则临老都无法背全26个字母。

古人更不消说。古希腊、古罗马、先秦、两汉，哪有什么“大学”。多数工匠根本不识字，据说敦煌的大部分画手是战俘，元代广胜寺壁画的作者，就是一帮到处画画的打工仔……

此所以美术馆是我的大学，此所以我至今尚未毕业。

最后，感谢一位公开辩难的老兄，名叫“孛儿帖玄那”（微信号：二里头大单于），他指出两季《局部》共有六大“谬误”，坚称我不配讲美术史，例证之一，是广胜寺壁画那集，我说汉代即有壁画，他便发了先秦壁画的图。我一看，哎呀——没上过高中与大学，毕竟寒碜。此后，观众若是发现《局部》讲述的低级谬误，务请直斥。

这位老兄的全文应仍旧挂在网上，哪位读者若与他同调，或可查询。

2018年7月写在伦敦

片首语

纽约，曼哈顿，人山人海，
什么种族都能见到。
1982年我来到这里，天哪！三十五年前，
那时的总统，是里根。
他们的地铁很老旧了，一百多年前他们就有地铁。
除非你有的是闲钱叫出租，到纽约，
你必须先学会坐地铁。
上东城86街到了，往第五大道走。
大家看见吗，那就是大都会艺术博物馆。
我没上过高中和大学，
大都会艺术博物馆就是我的大学。
三十五年过去了，我不记得来过多少次，
现在我还没从这里毕业。
《局部》第二季开始了，我是陈丹青。



纽约曼哈顿第五大道681号道沃斯大厦，1871年。大都会艺术博物馆第一个馆址。

曼哈顿第五大道

曼哈顿著名的第五大道，南北纵向，贯穿将近两百条东西向横街。第五大道所处的上东城，纽约富豪聚集的地带，富豪的地带，通常就是文化艺术的地带。用时髦的话说，这里也就是权力的地带。

上东城第五大道横跨82街到86街的大建筑，就是大都会艺术博物馆。向北走7个街口，93街，是大名鼎鼎的古根海姆博物馆；向南走12个街口，70街1号，是小型的弗里克收藏馆（里头有最好的伦勃朗自画像，最好的委拉斯开兹帝王像，安格尔最好的仕女像）；从那里再向南十几个街口，到53街，就是著名的现代艺术博物馆（MoMA）。

美国最重要的三座大美术馆，加上一座精致的小美术馆，都分布在第五大道。

上东城第五大道西端，面向庞大的中央公园，穿过公园，是曼哈顿上西城，在哥伦布大道还有一座巨大的自然博物馆。1982年元月我刚到纽约，冰天雪地，第二天就去找大都会艺术博物馆，结果地铁坐错了，出站一看，是自然博物馆。问清地址后，我就横穿过中央公园，到东头的大都会艺术博物馆，当时年轻，踩着没膝的雪，连蹦带跑终于找到了。35年过去了，那是我平生第一次进入收藏世界艺术经典的美术馆。

左：伦敦大英博物馆，1857年。右：北京故宫博物院，1925年。

就我所知，收藏全世界各大文明历史文物和艺术品的大博物馆，大约有这么几个：伦敦大英博物馆、圣彼得堡冬宫艾尔米塔什博物馆，还有纽约大都会艺术博物馆。美国国家的年纪，太小了，才200多岁，可是大都会艺术博物馆已经满147岁。2020年将要迎来150岁生日。

她比大英博物馆当然年轻100多岁，比冬宫博物馆年老50多岁（1917年俄国革命后，冬宫1922年才辟为国家博物馆），比中国故宫博物院年老55岁（1924年冯玉祥部队驱逐末代皇帝溥仪出故宫，1925年故宫辟为国家博物馆）。

大都会艺术博物馆的发起人是约翰·杰伊，一位旅居巴黎的美国律师。1866年，他和其他一些热心的旅法美国人提出要在纽约盖一座艺术博物馆，为美国公民提供艺术教育。同年，约翰·杰伊回到纽约，会同本市富商、慈善家、艺术家、收藏家，还有公民领袖，迅速推进此一方案。



古罗马石棺局部，约公元200—225年。1870年11月20日，这件文物成为大都会艺术博物馆的第一件馆藏。

1870年，大都会艺术博物馆正式成立，就在第五大道681号道沃斯大厦，向公众开放。同年，大都会艺术博物馆有了自己的第一件艺术藏品：古罗马石棺。短短一年后，欧洲绘画藏品增加了174件，其中包括提耶波罗、凡·戴克和普桑的画。

此后十年间，博物馆暂时迁移至14街128号的道格拉斯大厦，1880年3月，在如今位于82街的现址，由建筑师卡尔弗特·沃克斯和雅各·雷伊·莫尔德共同设计并建造了新哥特式大楼。后来几经扩展，特别是1902年由理查德·莫里斯·亨特设计了面向第五大道被认为是“新古典主义”风格的前厅建筑，于是形成今天我们看见的大都会艺术博物馆。

大都会艺术博物馆收藏的中国文物、雕刻、瓷器、文玩，数量惊人，尤其是宋元明清的山水画，远远超过法国、英国、德国、俄罗斯收藏的同类作品。20世纪70年代末，大都会艺术博物馆得到一批明代的家具，为它在馆里面如何摆放伤脑筋。中国园林专家陈从周建议，选择苏州网师园的殿春簃，作为家具摆放的整体环境设想。为此，中国特派工匠在大都会艺术博物馆二楼精心复制了殿春簃，易名为“明轩”。现在，

明轩是游客在大都会艺术博物馆徘徊驻足的胜景之一。

现代艺术、当代艺术，也是大都会艺术博物馆不断增添的项目，包括早期现代主义，像毕加索、马蒂斯。此后每个阶段的代表性艺术家及其作品，都在收藏之列，直到20世纪90年代美国的杰夫·昆斯和英国的达米恩·赫斯特。

一百多年来，大都会艺术博物馆藏品不断增加，比如两河流域、古埃及、非洲、太平洋地区、古波斯、中东、东亚……当然，更有古希腊、古罗马、拜占庭、文艺复兴、巴洛克、洛可可、法国印象派，等等。大都会艺术博物馆的某些收藏数量，居于世界首位。譬如埃及艺术厅有开罗以外最大的收藏，有26000多件。欧洲绘画，则有2500多件，也是世界各大馆欧洲绘画最大的收藏中心。

详尽介绍大都会艺术博物馆的收藏，几乎是不可能的，那是美国好几代艺术赞助者和各届馆长苦心经营150年的累累果实。正所谓天时地利人和，所有这一切的缘起，都要回溯到1866年约翰·杰伊的动议。他的远大目光与文化抱负，使大都会艺术博物馆的历史与美国走向富强的历史，正相契合。

这里和世界各地大部分美术馆、博物馆一样，一周开放六天，到周一闭馆休息，但在2013年，他们取消了这个政策，一周七天，一年365天，全时对公众开放。周五周六，还延迟到夜里九点闭馆，为了贫穷的学生、艺术家和年轻人，周五周六五点半后，一律免费进馆。

博物馆前厅永远人潮汹涌。走进去，你会注意到五丛巨大的花束，一束供在前厅中心的圆形问询台中央，另外四束分别供在四个神龛内。这五束鲜花根据一年四季的花种，每周更换一次，由特聘园艺师摆弄成形，如果在刚刚更新的那两天来到，你还能闻见馥郁的花香。

以今天的市价，这些名贵的鲜花每束价值至少3000美元，每周更换五束鲜花，一个月要花6万美元。这笔长年不断的开销并非博物馆出资，而是来自长期的无偿的捐赠。捐赠人是谁呢？著名的华莱士夫人

（1889—1984年）。1921年，她嫁给华莱士先生，第二年，夫妻俩创办了日后风靡全球的《读者文摘》。后来，华莱士夫人向大都会艺术博物馆当时的馆长捐赠了400万美元，专款用于每周更换的花束，并承诺，她将永久性负责这批鲜花的费用。现在，几十年过去了，我们查一下华莱士基金会网站，会发现这位夫人生前与身后，用在鲜花的费用，已达4亿美元。

大都会艺术博物馆售票进入的凭证，是一枚圆形的小铁牌，别在衣襟上，便可出入。整个80年代和90年代，我收存了许多小铁牌，红的蓝的白的，放在小罐子里，但从未数过，所以至今不知道来过这里多少回。可能是美国经济不景气吧，终于在几年前，小铁牌换成了小纸片。

我也不记得引领陪同过多少位国内的老师和朋友，参观大都会艺术博物馆。印象最深的一次，是南京老朋友，国画家董新宾。他生前是位狂士，高谈阔论，著书立说，初次拜访大都会艺术博物馆，晚上回来对我说：

“丹青啊，我今天在大都会艺术博物馆泡了一整天，心里不开心，可是一进到中国馆，心里就平衡了。”

是的，所有初次来到这里的中国人都会惊异、沮丧、不平——美国人拥有这么多全世界艺术宝藏，我们的美术馆简直望尘莫及。可是，每位中国人走进中国馆，更会惊异，而且，就像董新宾那样，心理平衡了——中国的艺术，古典艺术，在这儿享有这么尊贵的位置。

20世纪80年代，我和木心也经常在这儿徘徊，有一次他忽然非常骄傲的样子，昂起脸对我说：

“中国的器物，中国的雕塑，之成熟，之高雅，一上来就独步世界！”



参观大都会艺术博物馆的美国儿童和少年。中图摄于1917年（同年，北洋军阀张勋复辟）。左图摄于1924年（同年，溥仪被逐出紫禁城）。右图摄于1935年（当年，中央红军在长征途中）。直到今天，美国小学生、中学生、大学生的历史和美育课堂，仍然是大都会艺术博物馆。





上：古罗马石棺。下：两河文明的人首翼牛像（拉玛苏），约公元前883——前859年，1932年为大都会艺术博物馆收藏。



凡・戴克，《圣罗莎莉为巴勒莫瘟疫祈祷》，1624年。大都会艺术博物馆在1871年收藏的第一批欧洲绘画作品，计有174件，此画为其一。



明轩，大都会艺术博物馆以苏州网师园内的殿春簃为蓝本，专门移植建造，为的是更好展示其中的明代家具。



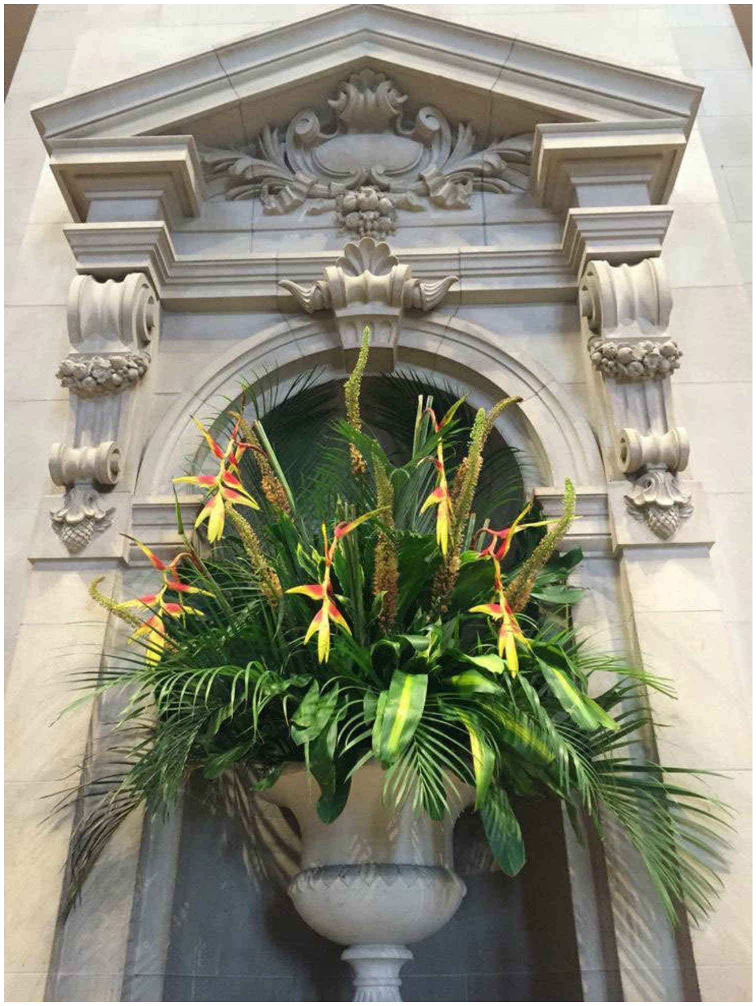


上：坐落在原址尼罗河畔的丹铎神庙，埃及文物部档案中心拍摄于1961—1962年。

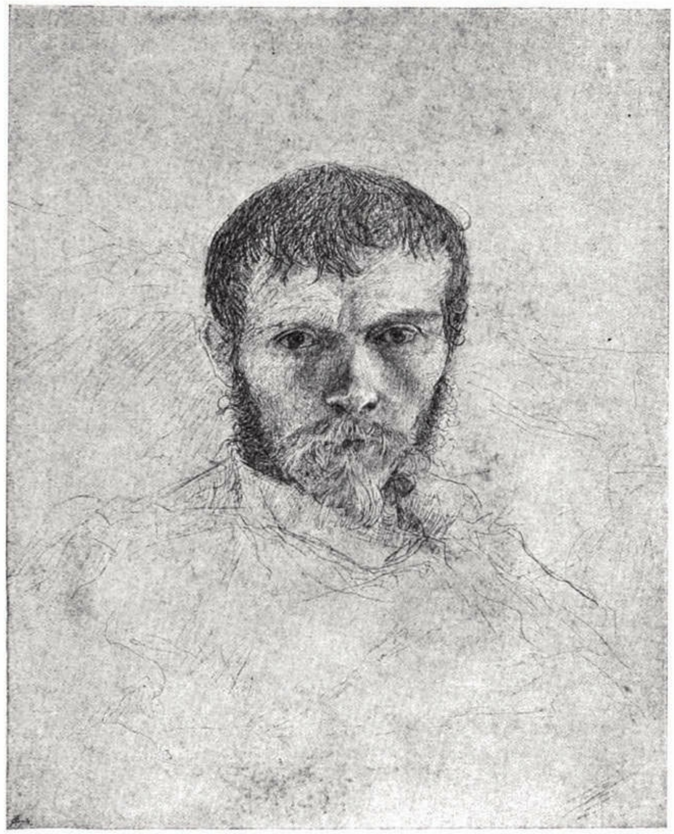
下：运送丹铎神庙整体迁移石块的卡车，正沿第五大道向南驶往大都会艺术博物馆，途经古根海姆博物馆，拍摄于1968年。



左：华莱士夫人。右：华莱士夫人捐款时的大都会艺术博物馆馆长托马斯·霍温（1967—1977年任馆长）。今天，即便在纽约，在他们的上流社会，如华莱士夫人和这位馆长的相貌、气质，也不容易遇到了。



每天出入大都会艺术博物馆大厅的人群，或购票，或存衣帽，或聊天走动，几乎没人欣赏这几束盛大的繁花。然而四季供着鲜花，历几十年从不间断，到底是大户人家的做派。纽约人承认，纽约的盛世早过去了，我在想，哪天纽约果真没落，不必看其他，便看这里是否仍旧天天供着繁花。



朱尔斯·巴斯蒂安——勒帕热。

我们本土的五〇后、六〇后同行，不可忘记勒帕热。1978年，当他的《垛草》在上海与北京展出时，惊动所有油画家。现在，勒帕热临死前的自画像正在忧郁地审视我们。

规范与偏离

文学上有句话，忘了谁说的：“好的写作，是偏离规范的写作。”这句话三个关键词：规范、偏离、好的写作。大家知道，没有一种艺术不需要规范，为什么偏离规范会是“好的写作”呢？

所谓规范，褒义的说法，就是中规中矩；贬义的说法，就是陈陈相因。某阶段、某时期，艺术家总会自觉自愿遵从一套规矩，完善一种大美学、大风范，久而久之，就出现所谓经典、楷模、权威。

所谓偏离规范，并非作者不认同规范，而是总会有天才蹦出条条框框，他个性特别强，感觉特别灵，听从自己，放纵自己，忽然发现稍微犯一点规，出一点格，作品更好玩，更有意思，更有快感。

古代艺术家偏离规范，是不自觉的。卡拉瓦乔用市井屠夫做模特，画进《圣经》故事画面，一个个如实描绘，不美化，就此偏离了15世纪意大利绘画的伟大规范，而17世纪的巴洛克画家又把卡拉瓦乔视为新的规范，当然，以各人的方式，渐渐偏离他。

有些天才还会偏离自己的规范。伦勃朗晚年市场失宠，看透世态，画了许多深沉的自画像，偏离自己早年的规范。最经典的自我偏离是委拉斯开兹，他一辈子恭恭敬敬描绘皇亲国戚，可是他为宫廷侏儒画的肖像，就是伟大的偏离。

规范永远期待天才的偏离。再完美的规范也无法包容千差万别的真

实。你不能想象委拉斯开兹用他画皇帝的方法画侏儒，伦勃朗画的耶稣和所罗门王，经典极了，可是他在自己的老脸上发现，而且肯定了另一种美。凭着非凡的敏锐和自信，他们有意无意偏离了规范，同时，丰富了规范。巴洛克艺术要是没有伦勃朗自画像，没有委拉斯开兹侏儒像，可就乏味多了。

毕加索说："我不创造，我只是发现。"一切偏离，甚至背叛，来自艺术家的锐眼，来自"发现"。到了19世纪，越来越多的艺术家自觉偏离规范，进入20世纪，偏离规范成为常态，因为再好的规范也会僵化，会过时，丧失魅力，甚至令人讨厌。

可是所有规范总是代表权力，代表正确，率先偏离规范的艺术家，倒霉了。他越是偏离，就越倒霉。顶顶著名的公案，就是印象派。

清华美院博士生马萧同学2017年出版了博士论文《印象派的敌人》，非常有趣。这本书一五一十交代了整个法国19世纪绘画的标准规范，罗列了20多位早已被遗忘的法国大画家，也就是我们通常称为学院沙龙的那批画家，他们才是当年红遍巴黎、名震欧洲的人物。换句话说，他们是法国画坛19世纪最牛逼的一群人。

可是一百多年后，公众只知道印象派画家，而那份被遗忘的名单，正是当年印象派画家拼命要想偏离的规范。

在大都会艺术博物馆二楼的19世纪厅入口走廊墙上，挂着几幅沙龙画家的重要作品：卡巴内尔、梅索尼埃、勒帕热、布格罗……往里走，十几个大厅绝对是印象派画家的天下，马奈、莫奈、德加、毕沙罗、西斯莱、塞尚、高更、凡·高……几乎每人独占一个厅，甚至两个厅，沙龙画家的画要么挂在走廊上，要么和其他画家挤在一个厅，占据次要的墙面。

那是因为美术馆收藏他们的画太少吗？不是，欧美大馆仓库里堆满学院沙龙式的绘画，轮不到几件有资格和印象派一起挂出来。

可是150多年前，情形正好相反：印象派的画要么落选，要么选上

了，没资格挂在正厅，只能挤在墙角，被观众和舆论笑骂，所以当年印象派画家要么自甘边缘受穷，要么愤愤不平——这就是偏离规范的代价。

现在我们来看看梅索尼埃的军史画《1807年，弗里德兰战役》。他刚出道时，德拉克洛瓦曾对人说：他将是最伟大的法国绘画继任者。他是能品的大师，最拿手的画就跟一本书那么大小，毫不费力画出无数细节。

但他又是拿破仑三世雇用的军事画家，这幅画是他一辈子尺寸最大的画——这类军史画受到18世纪大卫的鼓舞，大卫是欧洲历史画的始创者，后来影响了俄罗斯历史画、苏联历史画，然后，影响了中国五六十年代的历史画。

我们年轻时拼命模仿上一代的革命历史画，我们知道，历史画的祖宗在俄罗斯，俄罗斯历史画的祖宗在法国，可是呢，我们根本看不到。

大家觉得这幅军史画好吗？我没法说不好，要说不太好，就因为每个细节画得太好了。另一个太好的例子挂在这幅画对面，勒帕热《圣女贞德》。

我怀着矛盾的心情，爱这幅画，就像我怀着矛盾爱列宾与苏里科夫，因为勒帕热既是绘画的高手，又是描绘情感与内心的高手。《圣女贞德》既画出了村姑的质朴，又画出了神圣感，而花园中暮色四合、草木有情的神秘感，更是动人，以至我觉得这种神秘感就是画家短命的原因，勒帕热在36岁就死了。

大家知道吗？他画的另一幅画《垛草》曾经在1978年随同“法国19世纪农村风景画展”来到北京和上海，当时“文革”刚结束，所有中国油画家看呆了。一张脸能够画到这么神形毕肖，这么丰富细腻，简直不可思议！

现在大家忘记70年代的情境了。那次法国画展中柯罗和米勒几件小画，直接影响我画出了《西藏组画》，勒帕热《垛草》中那张农妇的

脸，直接影响了80年代南北各地好几位五〇后、六〇后油画家，从此，中国油画出现了追求细腻的技巧和作风。

勒帕热一点不知道他会影响上百年后的中国油画。但是中国许多艺术家未必承认自己受了谁的影响。我认识那些作者，他们有没有忘记勒帕热先生？



卡拉瓦乔，《圣彼得倒钉十字架》，1601年，罗马波波洛的圣玛利亚教堂收藏。



伦勃朗，晚年《自画像》，1657年，维也纳艺术史博物馆收藏。



委拉斯开兹，《宫廷小丑》，1637—1639年，马德里普拉多博物馆收藏。





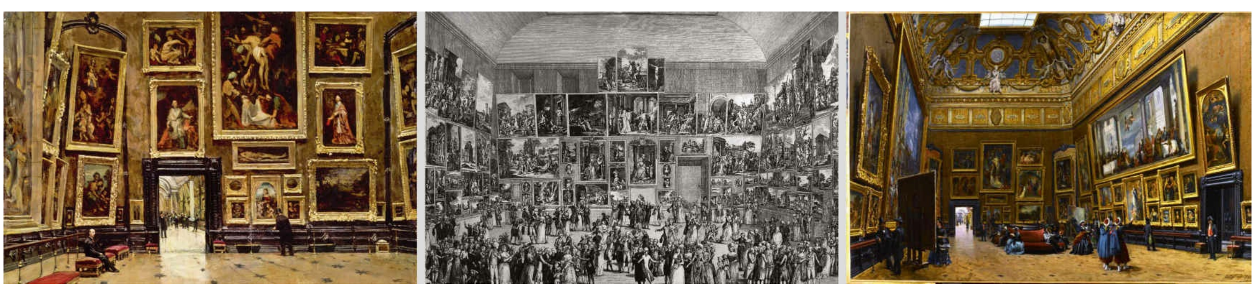
上：梅索尼埃，《1814年法国战争》，1864年，巴黎奥赛博物馆收藏。下：梅索尼埃，《1807年，弗里德兰战役》，1861—1875年，1887年为大都会艺术博物馆收藏。



勒帕热，《垛草》，1877年，巴黎奥赛博物馆收藏——前后左右的肩膀、喘气、密不透风，不断被人挤出来，再拼命挤进去，又被挤出来：这就是1978年春我在上海展览馆看《垛草》的身体记忆。事实上，我根本没看清这幅画。23年后，我终于在巴黎奥赛博物馆再次看到《垛草》，画前一个人也没有。我站了大约三分钟，默默纪念23年前的拥挤，然后着急走向隔壁马奈厅，久久观赏《吹笛男孩》与《奥林匹亚》。



勒帕热，《圣女贞德》，1879年，1889年为大都会艺术博物馆收藏。在所有贞德的英勇画像中，勒帕热为什么选择这位村姑？他怎样看待稍晚于他的印象派绘画？19世纪的俄罗斯画家会是他的知音吗？

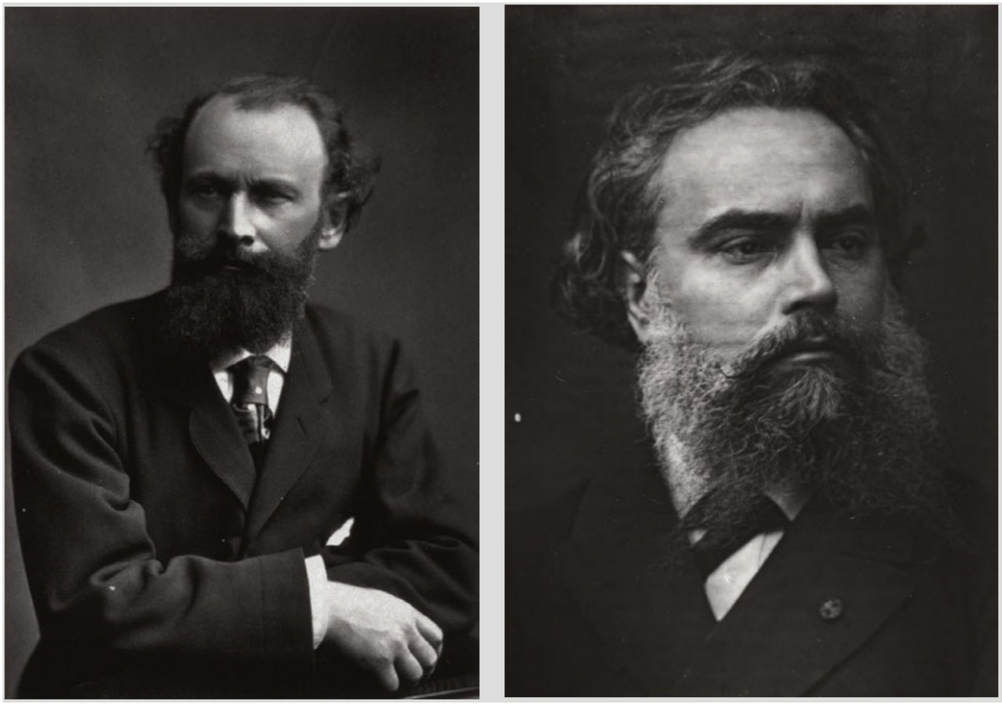


油画家和版画家笔下的19世纪沙龙现场。简直像是超市的货架。右图中，还能看到一位女士竖立大布，临摹古画。200多年来，挂画的方式、陈列的现场，经历过很多变化，如今各大博物馆分布画幅的墙面空间，宽疏多了。据我的记忆，费城郊外的巴恩美术馆、波士顿的伊莎贝尔·斯图尔特·加德纳博物馆，

仍忠实保留这种密集挂画的展示方式。维也纳艺术史博物馆、伦敦国家美术馆、圣彼得堡冬宫博物馆，部分墙面也保留上下多层挂画的旧观。



这些戴高帽举手杖的家伙，决定画家的入选与落选。他们有些是资深的上辈画家，有些是王朝官员。所有画家巴结他们，指望他们，痛恨他们。马奈和塞尚，临死前还对他们念念不忘，耿耿于怀——我有幸不生在那样的年代，但我目击70年代中国各省画家巴望进入省市美展和全国美展的壮烈情怀，还有，无所不用其极的手段。评选结果出来后，有人请客，有人想死，或狠狠等待下一回，可惜其中没有马奈和塞尚那样的人。



左：马奈。右：卡巴内尔。1863年沙龙，马奈落选，卡巴内尔当选，大红大紫。如果当时评选的是胡子，马奈应该也能入选。

昏睡与醒来

上篇谈到梅索尼埃和勒帕热，不晓得大家喜欢不喜欢。我偏爱勒帕热，他的画富有情感。虽然绘画顶顶要紧的品质不是表达情感，但讲清这层道理，太费周章，还不易说服人，暂且不表。

中国人论画，梅索尼埃属于“能品”大师。文人画推崇妙品、神品、逸品，“能品”一词带有贬义，工匠画被贬为“匠气”，近乎能品，意思是说，你顶多是功夫好、很能画，格调太低。

西洋画的首要，却在能品，重形似、重刻画，第一条件，就是能。没有无数能品铺底，哪来神品逸品？中国的百年油画，扯半天，没有能品这个底，其他免谈。

如果能品是褒义，印象派德加也算一位，谁都服他。他的气质、才华、叛逆性、现代性，远远超过梅索尼埃。现在你去问法国人乃至欧洲人，勒帕热和梅索尼埃被淡忘了，可是人人知道德加。

沙龙画家几乎都是能品画家。今天讲沙龙宠儿卡巴内尔，他比马奈大八岁，法国画坛正宗规范，一度成为楷模。





左：拿破仑三世（照片）。右：拿破仑三世（油画）。这幅油画就是卡巴内尔在《维纳斯诞生》入选并为皇帝收藏后，荣召进宫，为拿破仑三世画的肖像——和照片比，皇上好像胖了一点。

请看这幅《维纳斯诞生》，多么漂亮！维纳斯简直像奶油蛋糕，横躺着，性感，羞涩，好像观众忽然闯进卧房，撞上她刚刚醒来，可是呢，她的床居然是海浪。

这幅画，将19世纪世俗幻想和古代神话完美结合，同时，完美偷换了。1863年，《维纳斯诞生》在春季沙龙大展上震动巴黎，拿破仑三世喜欢坏了，两万法郎买回家，同年，卡巴内尔获得荣誉军团高等骑士勋章、当选美术院院士，成为教授。

大家再来马奈的专馆看看，同样是1863年，马奈画出《穿斗牛装的维多琳》《穿成马约的青年》（马约，Majo，指19世纪的马德里阿飞），都被沙龙拒绝。另一幅马奈最牛逼的画，如今全世界都知道，就是《草地上的午餐》，也画在同一年，也被沙龙断然拒绝。

那年马奈31岁，是他一生绘画的巅峰，可是全部败给了《维纳斯诞

生》。

我不想贬低卡巴内尔。不过每次看《维纳斯诞生》，不超过半分钟，可是马奈这两幅不晓得看过多少遍，至今还看不够，至于《草地上的午餐》，像佛像般供在奥赛博物馆的正厅大墙，我根据画片就临摹过三次，每次看一眼印刷品，也会嫉妒。然而，一百多年前马奈最过不去的人，就是隔壁房间的卡巴内尔，直到临死他还对沙龙评委耿耿于怀。

我无意非要诸位喜欢马奈，讨厌卡巴内尔。我相信，大部分观众，也就是老百姓，都会喜欢《维纳斯诞生》，这一点，老百姓和拿破仑三世永远一致，只是百姓没钱买。拿破仑三世买去的那幅如今挂在巴黎奥赛博物馆，大都会艺术博物馆这幅稍微小一点，显然是卡巴内尔为了顾客重画的。

历史经常变脸，忽而太讲道理，忽而不讲道理。什么意思呢？还是规范问题，偏离问题。

下面这份名单，除了卡巴内尔、梅索尼埃、勒帕热，还有库退尔、德拉罗什、莫罗、布格罗、热罗姆、佛朗德兰、盖兰，其中的库退尔还是马奈的老师，莫奈、雷诺阿、巴齐耶都曾是他的学生。他们都被历史遗忘了，然而在19世纪，也就是印象派画家活着的岁月，他们全是学院规范的杰出代表。

法国学院系统，是由18世纪、19世纪大卫和安格尔两代人推至高潮，他们的规范来自什么呢？来自17世纪普桑从意大利学来的古希腊和文艺复兴规范。伟大的规范加上更伟大的规范，一路横行两百多年，到19世纪中叶，印象派受不了了，其实马萧举证了无数史实：印象派小子和以上画家都是从学院规范走出来的，只是在不同的咖啡馆聚会罢了。

今天，大都会艺术博物馆二楼挂满了偏离规范的作品，遵循规范的作品只剩几张，变成历史的注脚、印象派的陪客。马奈要是复活，看见卡巴内尔可怜的地位，固然扬眉吐气，但或许也会过意不去的。

比印象派稍早，年龄稍大，还有另外一拨人自动游离学院规范之

外。除了大名鼎鼎的“现实主义”标榜者库尔贝，就是著名的巴比松画派——柯罗、卢梭、杜比尼、米勒，还有一位不好归类的大师，杜米埃。

他们也曾被沙龙拒绝，其中库尔贝块头最大，是法国艺术江湖头号草莽英雄。1855年他的巨幅油画《画室》被沙龙拒绝，干脆在展场对过搭个大棚子，办自己的落选沙龙展。他率先拒绝描绘《圣经》和神话，他说：“我不画没见过的东西。”这句话，鼓励了印象派画家描绘现代都市和自己的生活。

巴比松画家则是一群老实人，躲在树林河边画风景，是印象派的前辈。毕沙罗一辈子敬爱柯罗，说是远远看着他，不敢上去说话。大都会艺术博物馆二楼也挂满了巴比松画派的画，他们没被历史遗忘，原因很简单，就是：有真气。

说来讽刺，中国长期不接纳沙龙绘画与印象派，理由和法国完全不同：前者描绘神话和裸体，不好！后者描绘都市资产阶级，更不好！1957年，官方杂志《美术》弄了几页印象派绘画，包括马奈的《草地上的午餐》，马上被批判，做检查。

可是呢，中国人乐意接受巴比松画派朴素温和的乡村画面，我这一辈从小崇拜柯罗、米勒。1978年那项法国乡村画展主要就是巴比松画派，几乎没有沙龙和印象派，这两派在巴黎打得不可开交，却是进不了中国。

此事不仅事关政治，还牵涉文化语境和所谓“接受史”。西欧艺术一旦向东走，进入俄罗斯、中国、日本，或者向西走，进入美国，各国的接受度都会有变化。日本人、中国人、美国人，以自己的理由，都喜欢柯罗和米勒。

米勒死于1875年，法国人渐渐意识到他的重要，可是《晚祷》给美国人买走了，结果是法国慈善家兼收藏家肖沙尔从美国艺术协会中买回《晚祷》，并在1906年称将遗赠祖国，后来《晚祷》进了卢浮宫，巴黎人为此欢庆。同年塞尚逝世，法国人还没意识到印象派重要，大量精品

继续给美国人、俄国人买走了。

所以认清艺术，总要两三代人才会醒来，而这种昏睡和醒来，不会停止。

我曾长期迷恋米勒与柯罗，到这里后，渐渐给马奈、塞尚、毕加索等勾了魂去。有一阵我不愿走到米勒、柯罗的展厅，不愿勾起自己刚来时的去国之思，还有早年的农村记忆。那是一种过时的美学和亲身经历的混杂，米勒的世界，离我越来越远。但这次进馆拍摄，忽然意识到米勒、柯罗恐怕也不曾意识的历史。

西洋人约16世纪才有独立的风景画，延绵至于19世纪，蔚为风习，在巴比松画派那里成为庄严的诗歌，到印象派，则是绘画的欢唱了。

米勒画中的那种淳朴、艰辛，那种艰辛与宗教感的合一，是前现代社会的最后一段光阴，当柯罗沉醉于笔下的田园牧歌，法国与英国其实已进入现代工业文明。一百多年后，21世纪初，我去了著名的枫丹白露，卢梭、柯罗、米勒、雷诺阿故居仍在，可是拾穗人的麦田、《晚祷》的旷野，荡然无存，没有鸡鸭、农夫和牧羊人，只见一大片现代化绿野。

巴比松画派的世界，亘古如斯，每棵树相信大自然永恒。今日欧洲的自然仍然壮丽妩媚，柯罗和米勒没有了，他们是描绘欧洲千年农耕图景的最后一代人。

最后补充几句：被承认的艺术，进美术馆的艺术，都是过时的规范，失效的规范，轮到偏离甚且背叛印象派的规范，就是毕加索、马蒂斯那代人。但毕加索、马蒂斯开创的规范，今天也早就过时了。





上：卡巴内尔，《维纳斯诞生》，1863年，巴黎奥赛博物馆收藏。下：卡巴内尔在他的画室。



马奈，《穿斗牛装的维多琳》，1863年，1929年为大都会艺术博物馆收藏。







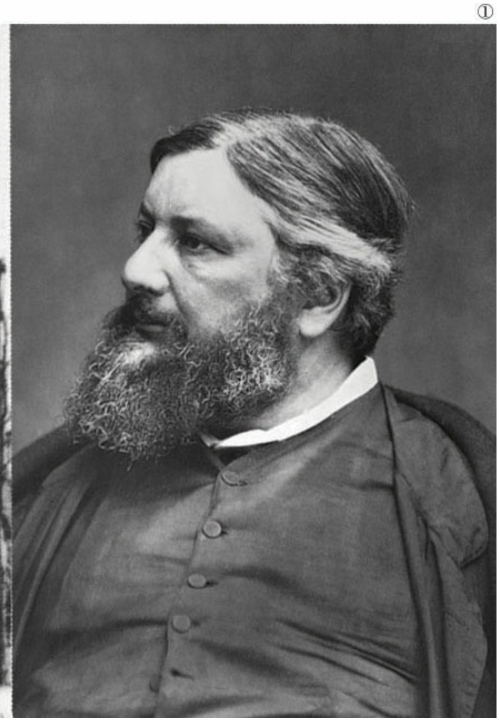




上下五图，记录了19世纪晚期到20世纪50年代欧洲学院的训练现场。20世纪七八十年代后，欧美大部分学院不再能看到这种传统画室景观，要看，请来中国南北各地美术学院的教室。

①



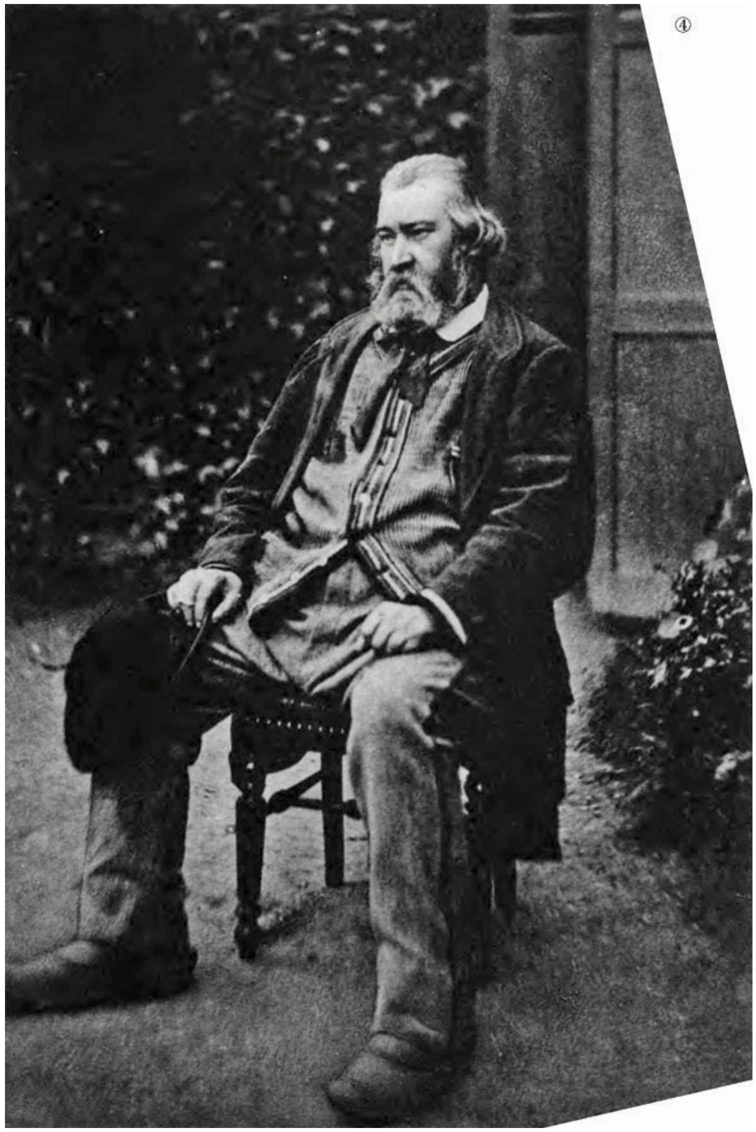


②



③





④

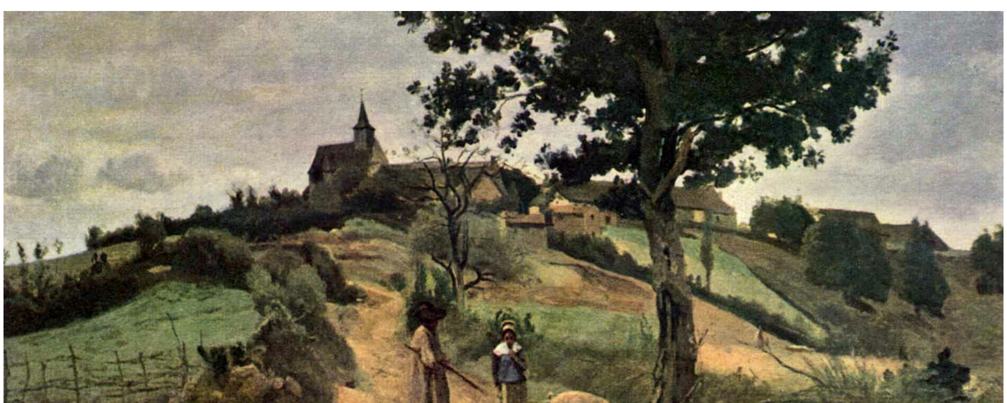
⑤



①1855年，库尔贝和他与沙龙分庭抗礼的展览棚。②柯罗。③右侧站者，毕沙罗；左侧坐者，塞尚。④米勒。⑤正在写生的塞尚。



有一次库尔贝问柯罗：谁是法兰西最伟大的画家？老实巴交的柯罗赶紧想，库尔贝等不及了，说：我，当然还有你。上图剪影：正在写生的晚年莫奈。



柯罗，《莫尔旺的圣安德烈》，1842年。我喜欢柯罗的早期风景，尤其喜欢这幅画中的泥土、寂静、繁茂。在柯罗画的风景中，他是傻子，又是圣徒。

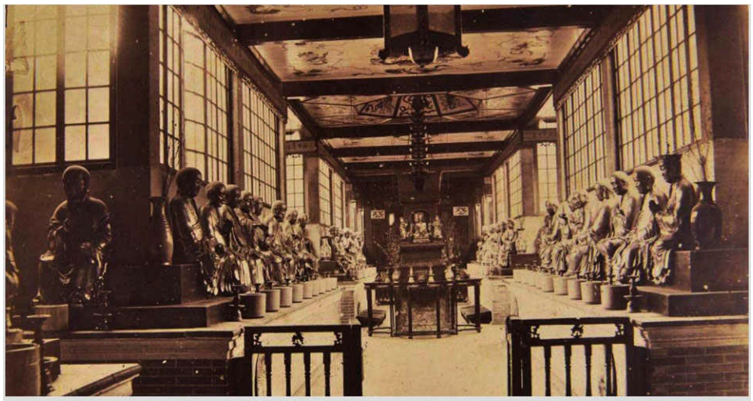




上：库尔贝，《打石工》，1849年。这是他早年最诚恳的作品，二战时期被炸没了。《打石工》的草稿还在，浓郁斑驳，美极了。下：库尔贝，《在奥南的晚餐后》，1848—1849年。这幅画曾借来纽约布鲁克林美术馆，笃实浓郁，有如陈年的腌肉。我看了好久，不知怎样感慨。小时候见过黑白印刷品，也是呆若木鸡，不知怎样感慨。



右二：米勒《晚祷》，曾被美国人买走。右一：慈善家兼收藏家肖沙尔从美国艺术协会买回《晚祷》，1909年去世后捐给祖国。左二：肖沙尔的葬礼，1909年6月10日。本集题曰《昏睡与醒来》，就是这个意思——这些都跟米勒没关系。左一：米勒故居。



上：广东某庙五百罗汉堂。下：1935—1936年，伦敦中国艺术国际展览会。

易县的罗汉

上一篇讲了印象派偏离规范的著名公案，离我们近，本篇讲一宗无名的偏离公案，离我们太远，将近1000年。

大家看，眼前这两件辽代三彩罗汉像，比真人还大，原先供在河北易县八佛洼的一座庙里，共16尊，20世纪初，全部被洋人买走了。

罗汉，略微近似基督教的圣人，罗马圣彼得教堂的著名大回廊顶端站着一百多位圣人的雕像。

中国的佛教艺术始于汉代，魏晋隋唐达于极盛，到宋代渐渐衰退，罗汉画、罗汉雕塑，却兴了起来。据说修成罗汉是小乘佛教的最高果位，相传释迦牟尼的得道弟子即十六罗汉，个个有姓名，有事迹。中国寺庙至今还有许多各朝代罗汉像，都精彩，以我所见，还是远不及这两尊辽代的罗汉。

罗汉比菩萨低一级，却是活人修成的，级别高到可以塑像，但有面相、有性格，瞧着庙里的罗汉像，你会发生亲近感，觉得是曾经在世的人。

和基督教艺术一样，菩萨的形象不能像凡人。大家看，现在我周围放满了两宋辽金的菩萨像，个个慈悲、美妙、非男非女、超凡入圣，人间没有这样的脸，独有这两尊罗汉像，我们好像认得他们。

大家去云冈、龙门石窟看看，去敦煌看看，魏晋唐宋的佛头，无可

超越。但我今天不是在讲述佛教艺术，而是请大家看这两张罗汉脸，为什么呢，因为在这两张脸上，易县的工匠一时偏离了佛教艺术的规范。

没有资料显示，这位不知名的辽代作者是否像西洋人那样，直接参照模特。可确定的是，这两张脸没有被神化，更不是凭空想象，而是有根有据，分明是当年庙里有名有姓的两位和尚，不然，两张脸的结构不可能这般准确、具体、活生生。

再看两位和尚咄咄逼人的神态，我以为足可比拟文艺复兴的大雕刻家多纳泰罗。那种宗教的深沉感、自在感，那种自认为把握真理的确信，那种不容辩驳的信仰的傲慢！

我小时候的长辈还能见到这种傲慢的神情：学者、教授、长官、名人、大队书记、乡村长老、族中的权威，都有这么一种不容辩说的傲慢。你会害怕，同时敬重他、服从他，心里将他神化。

现在不容易遇到这种脸、这种表情了，所有脸看不到内心的立场，所有表情准备迎合、改口、掩饰……可是上千年前这两位和尚，你一看他，就拿他没办法，他的脸，无时无刻不处在信仰的痉挛中。

我不能说，易县罗汉体现了所谓“写实主义”，辽代没这个词，整个古典中国艺术更没这一概念。用形容词“逼真”，或许达意，问题来了：我总是弄不明白，这两张脸上的中国式逼真感，为什么总是历史的偶然和意外？

譬如秦始皇陵兵马俑，逼真吗？大规模逼真，但是空前绝后：先秦没有这样的造型，汉代呢，伟大的霍去病墓石刻，高度概括的汉俑和画像砖，简洁飞动，可是兵马俑造型忽然消失，那批始皇墓工匠哪里去了？莫非全都给坑了吗？

易县罗汉同样是我的盲点：辽代三彩承续唐代，但是唐三彩的境界绝不是酷肖真人。我确信，这16个罗汉的头部，是一位，顶多两三位师傅领衔制作的，身体、衣服、烧陶、上釉，各级匠人分工制作，关键还看领衔的师傅——谁是那位师傅？他死后，谁继承他？

没有答案。我记得有位《纽约时报》的美国艺术史评家也曾发问："我希望有人告诉我：为什么公元10世纪之后，中国雕刻处理三度空间的伟大观念，忽然消失了？"

这句发问，来自西方有案可查的三度空间概念。中国雕刻的"案"，是什么？我实在无知。如果核对年代，或许略可解释这位无名师傅为什么出在辽代。

宗教艺术的历史，大约是神的脸渐渐变为人脸的历史。几百年来，信众看够了佛主的相貌，或许希望庙堂里多一点人间气。近时读陈师曾《中国绘画史》，早在五代和宋初，就有王齐翰、张元简取世俗相貌处理释道题材。这是重要的信息："世俗相貌"，便是参照活人。到北宋李公麟、南宋贾师古，又将王齐翰、张元简一路手法提炼升华，就此开了佛教艺术新局面。

宋、辽，年代稍有重叠，正是公元10世纪之后。那一时期，专供礼拜的佛像，渐渐式微了，罗汉成为时尚，也就是说，酷肖活人的脸是被准许的，甚至成为流行的美学。

易县和邺城一带，曾是佛教艺术圣地，上有隋唐的累积，到这位易县民间师傅做出酷肖真人的脸，应在情理之中。他知道王齐翰、张元简吗？但他恐怕不知道自己有多厉害，不知道他塑造的面容，要论深度、超迈、精神性，比意大利人多纳泰罗，犹有过之，然而没人知道他的名字。

近千年后，1912年，德国汉学家帕金斯基两度进驻北京西南130公里的河北易县，考察这批三彩罗汉。地方官员假装禁止外售，接着与他私下交易。出运途中，若干陶像毁损了，仅存11件，除了大都会艺术博物馆这两件之外，分属——

伦敦大英博物馆一件；

巴黎吉美美术馆一件；

俄罗斯冬宫博物馆一件（从柏林抢来，残件）；

波士顿美术馆一件；

堪萨斯城纳尔逊——阿特金斯艺术博物馆一件；

克利夫兰艺术博物馆一件（传）；

宾夕法尼亚大学考古学与人类学博物馆一件；

加拿大皇家安大略博物馆一件；

日本（松方幸四郎）私人收藏一件。

唐代著名石雕“昭陵六骏”，留存国内四件，流入美国两件，1983年吴作人先生访纽约，特地去费城看那两件。可是易县的陶像，中国本土一件也没有。山西晋祠的北宋道教雕塑，精彩绝伦，但我以为仍无法比美易县罗汉。以我所见，大都会艺术博物馆这两件，做得最好，属于极品。

中国美术史雕刻史有没有易县罗汉的专论，我不知道。20世纪30年代，梁思成先生在母校宾夕法尼亚大学见之，归来写道：

“其貌皆似真容，其衣褶亦甚写实……其妙肖可与罗马造像比……观察至精微，故成忠实表现，不亚于文艺复兴时最精作品也。”

这是中肯的评价。问题来了：一个现代中国人领会祖宗的伟大，往往借了西洋人的眼光。另一个例子是吴冠中与赵无极的老同学，20世纪40年代旅法雕塑家熊秉明先生。80年代曾有国内雕刻家对熊先生说：古代佛头没什么了不起，我也能做。熊先生拿出唐宋佛头说：你知道这佛头多么伟大吗？难道你能做？

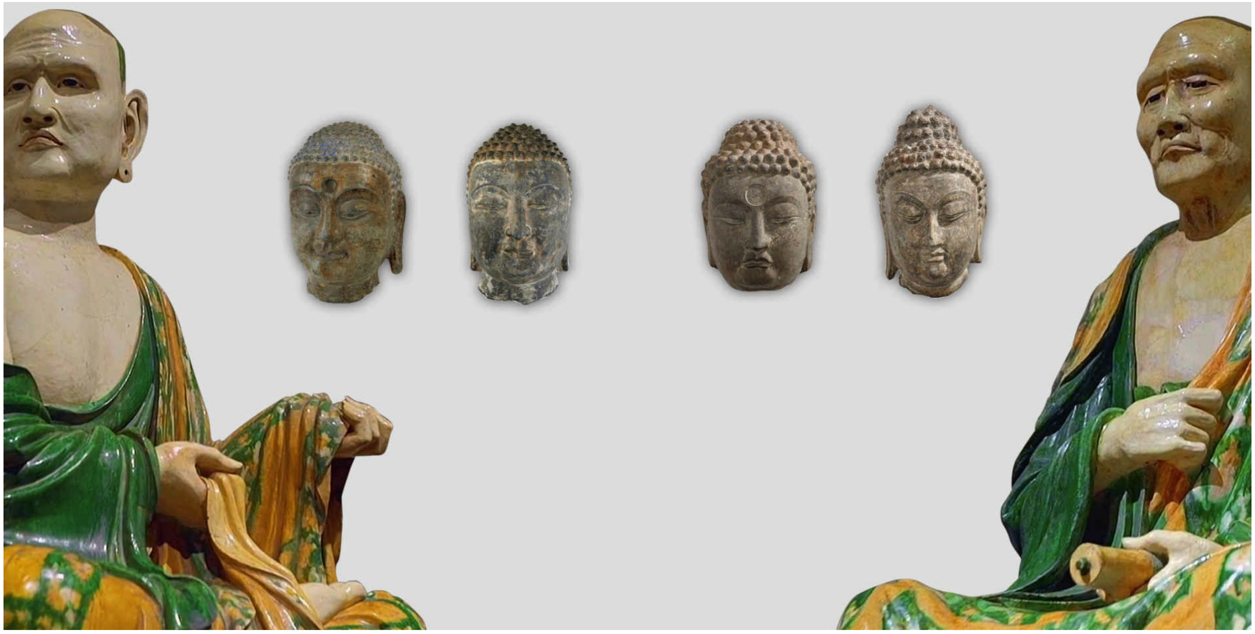
可是呢，最近读了熊先生谈论中国雕塑的长文，才知道当年他也是到了法国，这才明白中国的古人何其伟大。

熊先生生于民初的大变局，和他那代人一样，折服西洋文化，对各地老庙的历代雕塑，视为当然，视而不见。日后到巴黎，几位法国大雕刻家用法国收藏的魏晋唐宋雕刻，开导他：这是何等高超的艺术，这才渐渐使他拜服。晚年，他成为中国古典雕刻的研究者和辩护士。

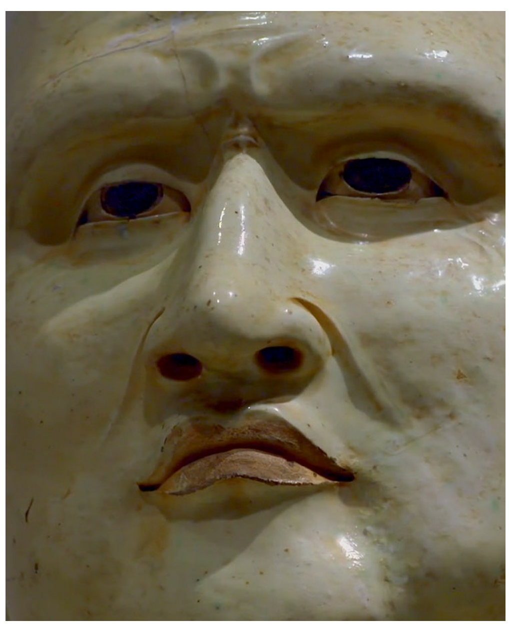
这是意味深长的话题：鸦片战争后，中国不断西化，再也不是辽代

时期的中国。梁思成也好，熊秉明也好，包括我自己，都是景仰西洋的艺术，跟从西洋的大师，可是到了美国、法国，这才越来越晓得自己祖宗的伟大，而且是一种不可追寻的伟大。

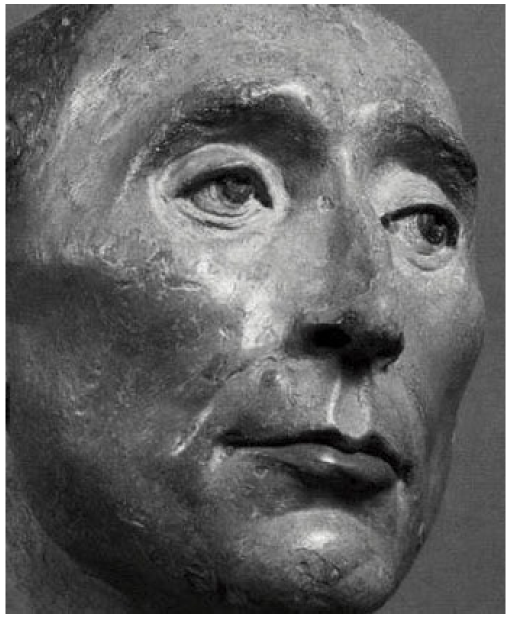
2017年9月网络消息，说是河北易县有位青年为抢救落水母女，壮烈牺牲了，上千名易县百姓自动为他送葬。这固然是动人的美德，我一看“易县”二字，想起坐在纽约的两位易县和尚，他俩移民此地至少半个世纪了，不再回家，老家的乡亲，恐怕也不认得，不知道这两位老祖宗了。



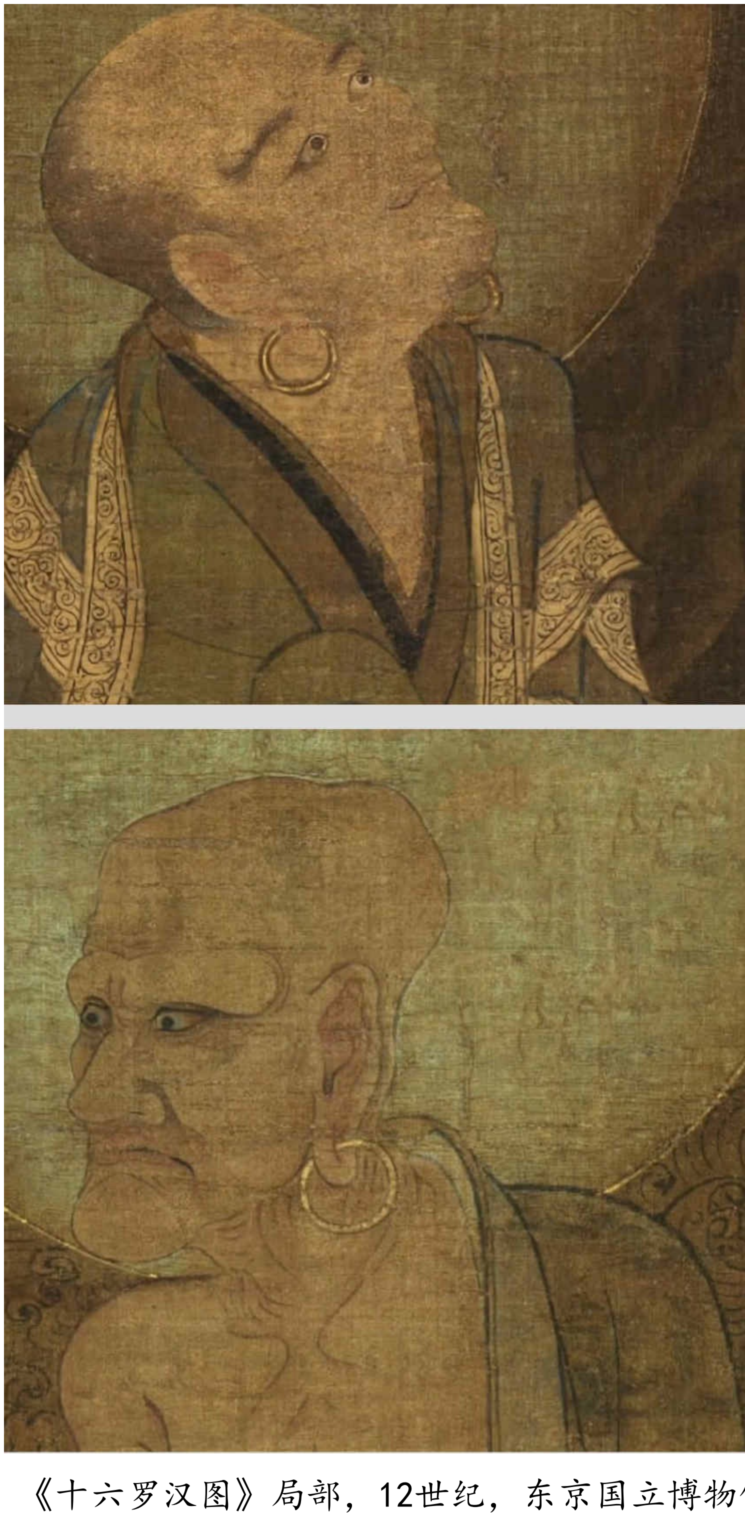
没有人会长得像这四个菩萨。但有人长得像这两位易县罗汉。快要1000年了，肉色，绿色，赭色，不可思议的釉色，像是刚刚出窑。我无法想象上千年前的百姓看到这两尊罗汉，什么感觉。每次来，我总会看一会儿，总看不够，总想知道，到底是谁做了这两张脸。图中四件唐代与北齐的佛头雕像，现藏于华盛顿的赛克勒美术馆。



易县罗汉局部。



多纳泰罗，《尼科洛·达·乌扎诺胸像》局部，1430年，佛罗伦萨巴杰罗国家博物馆收藏。



金大受，《十六罗汉图》局部，12世纪，东京国立博物馆收藏。



秦始皇陵兵马俑，陕西临潼。



在中西文化之间打交道的几位前辈。右一：旅法雕塑家熊秉明。右二：青年梁思成（我真想知道他身边这位民国公子哥是谁，如今再见不到这等妙人了）。左一：旅美文物商人卢芹斋，部分易县罗汉辗转易主，中间人便是他。左二：宾夕法尼亚大学考古学与人类学博物馆中国展厅。



上：将《蒙娜丽莎》从法国卢浮宫偷出带回意大利的“爱国者”维琴佐·佩鲁吉亚。下：1963年，华盛顿国家美术馆展示《蒙娜丽莎》现场。两位海军陆战队士兵为达·芬奇名画站岗。不久，肯尼迪总统遇刺，那年我10岁，和小学同学在街上暴走，学着报纸上的语言，将肯尼迪念成“啃泥地”。

离开祭坛的祭坛画

文艺复兴绘画的重头戏，还得去意大利看。美国收藏虽然富厚，一到文艺复兴，代表作就少了。

全美国只得一件达·芬奇，藏在华盛顿国家美术馆，画面前还围了一条丝绒绳区隔，以示郑重。俄国人弄到两件达·芬奇，将美国人比下去了。世上怪事很多，《蒙娜丽莎》的逼真仿作据说共有六件，又据说，其中一件在美国，但从未展过。

20世纪60年代，卢浮宫慷慨了一下子，把《蒙娜丽莎》借给华盛顿国家美术馆和大都会艺术博物馆，当时的总统肯尼迪夫妇专程赶来国家美术馆主持开幕，美国民众排着望不到边的长队，缓缓进入，绕场一周，正像朝拜教皇。70年代，《蒙娜丽莎》还给借去东京挂了一挂，当然，朝野震动，集体瞻拜。

以我所知，除了跨越大西洋和太平洋的这两次长途旅行，蒙娜丽莎夫人顺道去了莫斯科普希金博物馆展示，此后，再没离开过卢浮宫。其实，这幅画20世纪初曾被意大利人偷回祖国，很快要了回来。没那次偷窃及其媒体效应，《蒙娜丽莎》不会变为超级神话。

拉斐尔的画，大都会艺术博物馆只得两件，是祭坛画中的两幅，不算精品，均画在木板上，是他二十出头时所画。华盛顿国家美术馆那幅拉斐尔的男子肖像，倒是精品。

美国收藏提香的画，不算太少。华盛顿国家美术馆那幅《照镜的维纳斯》，富贵大气，波士顿加德纳博物馆（又叫作威尼斯庭院），藏有《劫掠欧罗巴》，同样富贵大气。纽约弗里克收藏馆挂着两件提香早期肖像画，精美绝伦，画中那位年轻贵族死了400多年，还是目光炯炯，英气逼人。

轮到大都会收藏的五件提香，不可谓不好。一幅叫作《维纳斯与鲁特琴演奏者》，据说维纳斯听音乐才能理解美，而且得光着身子，她才肯听。一幅叫作《维纳斯和阿多尼斯》，据说维纳斯爱上了英俊猎人阿多尼斯，不肯让他走。总之，维纳斯必定裸体，横躺着，身边配个男子。照现在的说法，维纳斯就是欧洲男子的“梦中情人”，而且，在梦中假定被她爱上了。

这两幅名画，提香画过两三次，马德里和维也纳的美术馆也挂着同样的画，比这两幅画得更好。说明牌的说明，是提香长期着迷这两个题材，但我猜，其实是另有贵族还想要买，他就又画，自己复制自己，略微有些变化，譬如马德里的那幅，乐师弹奏的是古风琴。

很多画家复制自己的画。库尔贝画过一位金发美女的梳头肖像，重画三次，总共四件，有一年全都借来纽约，在哈得孙河南岸的布鲁克林美术馆展出。以我所见，画家自己复制自己，都不及头一幅好，因为头一幅是“生”的，此后便“熟”，这道理，第十四集我会特意讲一讲。

我以为大都会艺术博物馆的五件提香，还是这幅男子肖像最好，有贵气，有仙气，近乎神品，为什么呢？说句丧气的话：必须看真迹。这幅画曾被鉴定家认为是乔尔乔内画的，后来确认出于提香，但原画被切割过，变成今天的样子。

第一代留洋画家带回来的文艺复兴大师，取其大要，过分推崇三杰：达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔。此外，前面加上乔托和波提切利，后面加上提香和丁托列托，几代相传，成了中国人格外认同的符号，一说起，便算是文艺复兴尽收眼底，其他数十位大师，都不见了。

讯息闭锁，画册匮乏，也是原因。20世纪80年代进口画册猛增，弗朗切斯卡、马萨乔、安吉利科、利皮、吉兰达约……被渐渐欣赏。来到这里后，我才发现成百上千文艺复兴的妙品和神品，好比一路登山所见，目不暇接。“文艺复兴三杰”常被比作高峰，话是没错，可是我每次登山到峰顶，总会若有所失，私心想念沿途的胜景。这也是我总喜欢讲述“次要作品”的初衷，其实是它们构成了一座座山，并不次要的。

今天略讲乔万尼·迪·保罗的两幅很小的祭坛画。《乐园》画于1445年，《献基督于圣殿》画于1435年。画中典故当然来自《圣经》，不细说，你不懂《圣经》，照样会惊喜：画面中的一切和“三杰”、提香，大不同。为什么呢？因为保罗这两幅祭坛画没有透视法，没有消失点，没有近大远小，甚至没有阴影，画得非常天真，像一块精美的壁毯，又画得非常神秘，像一场梦境。

意大利不同地区的地方流派，有北方的哥特艺术影响，有东方的拜占庭艺术影响，大量画家并不遵循透视法，那是“三杰”和提香之外，另一个伟大的意大利，占了文艺复兴绘画的大半，无数小镇教堂布满这样的壁毯和梦境。所以，透视法之外还有许多绘画手段，另有一种古老的美感，譬如平面性，装饰性，图案分割之美，造型天真拙朴……

以上术语，听不懂，没关系。为什么没关系呢？我又要转移话题了。

《局部》的观众常对我说：为什么不深入解释一幅画？我的理由是：第一，节目只有十几分钟，讲透一幅画，却要十几天，十几年。第二，我不是在上课，我假想的观众，也不是画家和学生。第三，知识，可以上网查，道理，去读教科书。所以第四，听一个人的观点，远不如看一幅画要紧。我做这档节目骗大家来，不是为了讲道理，而是请诸位睁了眼睛看：观看，有时不讲道理，也用不上道理。面对绘画，最要紧的不是懂得，而是惊喜——惊喜更不讲道理，用不上道理的。

大都会艺术博物馆不断给我带来惊喜。可是35年前，我也只想追究

道理，满脑子中国版美术史，一进馆就找伦勃朗、米勒、柯罗，狠狠盯着看。几十年过去，眼睛渐渐睁开，过去视而不见的大量作品，终于看入眼了。

诸位以为我早就懂得看画吗？说句实话：乔万尼·迪·保罗这两幅画在这里挂着半个多世纪，我也来了至少百次，可是直到半年前我才居然发现这两幅小画，此前从来没注意。

今年3月，我为《局部》第二季来这里做功课，每个馆转来转去，转来转去，到底讲哪件作品呢？忽然，我就停下来，看见了保罗——注意，忽然停下来，忽然有幅好画被你看进去了，这就是惊喜。证明什么呢？证明我此前有眼无珠。还证明什么呢——看画没有道理，用不上道理。

所以我不太分析某画，而是让大家注意某画。大家有眼有珠，还有一颗心，如果我能让你注意一幅此前不知道的画，没注意的画，带给你几秒钟惊喜，我就很开心。

最后再讲几句祭坛画。迪·保罗的两幅画，原先是锡耶纳圣多明我教堂祭坛底座的一部分。大家必须想象：500年前的祭坛非常昏暗，只有蜡烛光，教民看不清，也不许走近细看，那时，人们去教堂不是为欣赏艺术，而是宗教崇拜。许多高高在上的雕刻、绘画，几百年间从不让你看清楚，你看不清楚的事物，才有神圣感。

时代变了，宗教崇拜减弱，不少教堂老旧毁坏，祭坛画于是出售，变成单幅，配上镜框，被美术馆的灯光照亮，给人细看。照法国艺术史家达尼埃尔·阿拉斯的说法，这样一种脱离教堂语境的展示方式，是“文化在舞台上的亮相”，属于现代人的文化崇拜，具体说，是美术馆崇拜，展览崇拜。

此刻我在做视频，说句实话：用视频传播艺术，究竟好吗？我很怀疑，但眼下不能扫大家的兴——那么，迪·保罗的画在昏暗的祭坛好呢，还是在明亮的美术馆好？

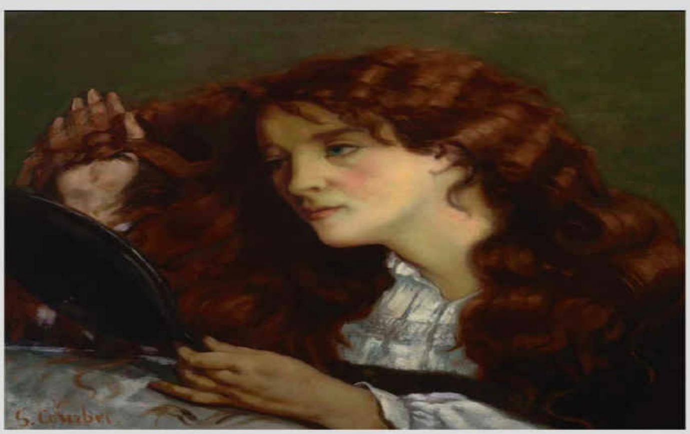
新世纪以来，若干文化学者已经质疑现代人的美术馆崇拜。美术馆崇拜难道错了吗？至少，我以为这种崇拜很有问题，因为公众未必因此更爱艺术，更懂艺术，那是另一个大话题，以后再说。



中：1929年，《蒙娜丽莎》在卢浮宫悬挂的厅堂和位置，右侧是乔尔乔内的《田园音乐会》。现在去卢浮宫，《蒙娜丽莎》被单独供在一个墙面上，以便一年四季密集的观众环绕拍照。右：偷窃《蒙娜丽莎》的“爱国者”维琴佐·佩鲁吉亚受审。左：1913年，被警卫和护栏围绕的《蒙娜丽莎》在意大利佛罗伦萨。


①

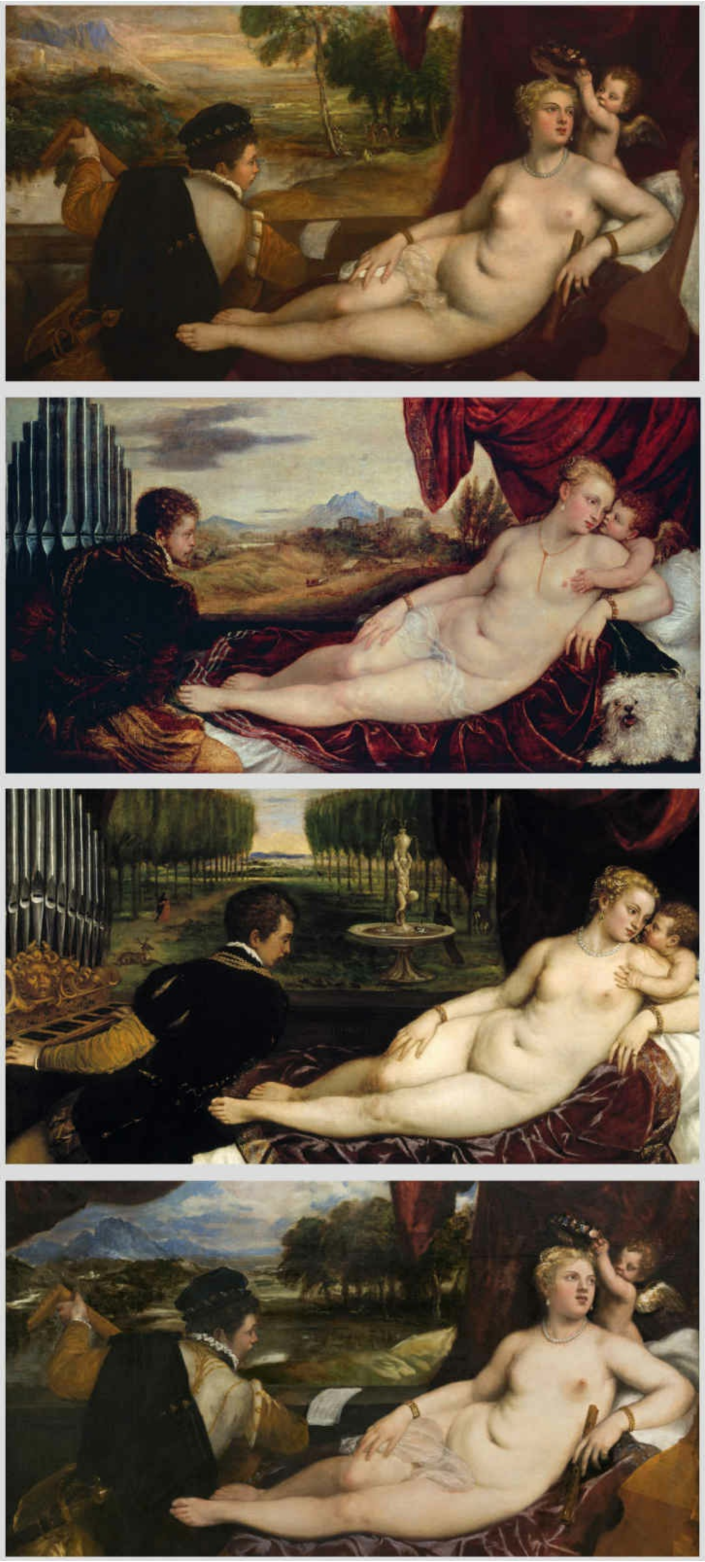

②


③


④

库尔贝，《乔，漂亮的爱尔兰姑娘》，①纽约大都会艺术博物馆收藏，②斯德哥尔摩国家博物馆收藏，③堪萨斯城纳尔逊——阿特金斯艺术博物馆收藏，④苏黎世私人收藏。

提香，《维纳斯与鲁特琴演奏者》，①纽约大都会艺术博物馆收藏，④剑桥菲



①

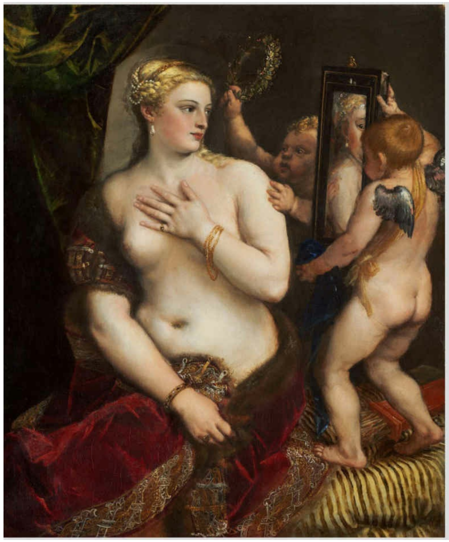
②

③

④

提香，《维纳斯与鲁特琴演奏者》，①纽约大都会艺术博物馆收藏，④剑桥菲茨威廉博物馆收藏。提香将同个主题略作变化，画成《维纳斯与风琴演奏

者》，②柏林名画陈列馆收藏，③马德里普拉多博物馆收藏。

左：提香，《照镜的维纳斯》，1555年，华盛顿国家美术馆收藏。右：《男子肖像》，约1515年，纽约大都会艺术博物馆收藏。这是美国的提香收藏中我以为最好的两幅，另一幅《劫掠欧罗巴》也好，藏于波士顿加德纳博物馆。



波兰华沙国家博物馆（MNW）重新开放的老大师展厅之一。正中间为荷兰画家海姆思凯克的《荆冠耶稣祭坛画》（1560年）。左侧为尼德兰画家贝勒冈布的

《哀悼耶稣祭坛画》（约1500年）。右后方为尼德兰画家博斯切的《克里斯皮诺与克里斯皮亚诺兄弟殉难》（1494年）。





左：乔万尼·迪·保罗，《乐园》，1445年。右：乔万尼·迪·保罗，《献基督于圣殿》，1435年。不能想象这两幅画原来在祭坛画上的位置。以我的经验，祭坛画下端一格一格空间画满相对次要的宗教典故，这往往是最精彩的部分，因为画家不必拘泥于祭坛正中的神主，可以在装饰性的边际部分发挥想象，享受绘画的愉悦。



山西洪洞县广胜寺。多美丽的山野，多美丽的寺庙。如果摄于1928年前，《药师经变图》大壁画仍在庙内，如摄于之后，徒有庙宇，没有壁画了。

离开寺庙的药师图

易县罗汉那一篇，讲到有位不知名的辽代天才，半自觉偏离了佛教艺术规范。据我猜测，眼前的佛教壁画《药师经变图》，是另一位不知名的元代天才，带着徒弟，画出了这幅富丽堂皇的大壁画。

易县罗汉全部出境，令人伤心。《药师经变图》的故事，另是一种伤心。

这幅壁画全长15.2米，高7.52米，原来在山西洪洞县广胜寺。广胜寺建于东汉，元代重建，年龄太老了，破旧不堪，1928年，为了换钱救庙，僧人会同乡绅和官员商量，把庙里的壁画卖给了文物商，事后立碑，所记甚详：

> 去岁有远客至，言佛殿绘壁，博古者雅好之，价可值千余金，僧人贞达即邀请士绅估价出售，众议以为修庙无资，多年之憾，舍此不图，势必墙颓像毁，同归一尽，因与顾客再三商榷，售得银洋一千六百元，不足以募金补助之。

变卖文物，不得已，并非中国才有。埃及馆那座宏大的丹铎神庙比广胜寺年龄老得多，20世纪当地造阿斯旺水坝，与其听任洪水永世淹没，不如整座寺庙赠给了美国人，庙里的雕像呢，据说埃及政府早就搬

出去，放进国家博物馆了。

一个卖了壁画救庙，一个是存了雕刻送庙，古国为了进入现代化，真是用心良苦！埃及神庙的成交额是多少呢？洪洞县那块令人哭笑不得的石碑，倒是记录了20世纪文物贩卖最具体的一笔成交额。

90年前的1600大洋，等于现在多少钱，要请教专家。寺庙保住没有呢？不知道，如果在，想必面目全非，如今各地政府忙着弄旅游业，肯定大肆重修，寺内的壁画呢，很抱歉，在纽约竖着，好在中国人走进来看到，都会脸上有光。

广胜寺出售的壁画共有四大幅，《药师经变图》只是其中之一，原属大雄宝殿东壁，另一大块在美国纳尔逊——阿特金斯艺术博物馆竖着，画前是另一尊易县罗汉。当年壁画被剥下墙面，分成好几百块打包装运，经大古董商卢芹斋策划，运去美国，被纽约一位富有的制药商赛克勒买下。赛克勒先生酷爱中国艺术，20世纪还曾捐款北京大学，建立了赛克勒考古与艺术博物馆。

药商家里再大，壁画不可能展开，1965年，赛克勒以父母的名义把《药师经变图》捐给大都会艺术博物馆，几百块壁画重新拼起，恢复原状，弄到墙上，据说花了几百万美金。如今凑近细看，能看出每块壁画拼拢接缝的痕迹。

每幅画有如一张脸，新面孔、老面孔，一望而知。1982年我初见《药师经变图》，当下眼熟，哪里见过呢？山西芮城永乐宫。1979年我曾到永乐宫临摹大壁画，当时年轻，记性好，一笔一画临下来，等于下载了永乐宫壁画的这张脸。

说起永乐宫，却是广胜寺的反例，证明中国人并非只会变卖祖产：20世纪50年代，新中国将要兴建三门峡水库，放水行经地段包括永乐宫原址——芮城永乐镇招贤村。那时政府也穷，居然拨了款，用相当先进的技术将整座永乐宫连同全部壁画，拆卸、包装、移动，迁到现址，芮城县龙泉村东侧。20年后当我到永乐宫，完全看不出这是移动过的寺

庙，好似生根落地，从来就在那里。

中国壁画发于汉代，魏晋唐宋达于辉煌，敦煌不必说了，有名有姓的壁画大师，是中国美术史大有分量的几位：张僧繇、阎立本、李思训、吴道子、卢棱伽、杨庭光等。可是唐代寺庙几近毁失，除了地下墓葬和洞窟的壁画，地面上仅五台山佛光寺是现存唯一的唐代壁画遗迹。

北宋武宗元为宋真宗画的道教壁画《朝元仙杖图》，同样毁于兵火，但粉本图卷完好存世。吴湖帆弟子王季迁是大收藏家，50年代旅居纽约，70年代有一位犹太人带着这卷珍宝，卖给王老，王老视为性命，去世后，至今为王家所属。

我手边有《朝元仙杖图》高仿真卷子，赵孟頫题跋，通篇虎虎有生气，一百多位人物，有帝，有后，有神仙，笔力遒劲而风流，贵不可言，远在徐悲鸿收藏的《八十七神仙图》之上。据说，能想见唐人吴道子画风者，仅武宗元一人。

元明清三代，南北各省持续兴建寺庙，绘制壁画。要论追慕唐宋的遗风，元代壁画是为绝响。广胜寺壁画全给卖了，眼下中国境内规模最大、最完整的元代壁画遗存，就数山西永乐宫。我初见《药师经变图》，为之一惊，我愿确定，广胜寺与永乐宫道教壁画创作者，乃是同一群人。

文艺复兴壁画发萌之时，正是中国壁画黄金期尾声。意大利人乔托生于元代（1271—1368年）的头一年，当年他要是忽然空降山西，永乐宫壁画会把他惊呆，他是文艺复兴开山的宗师，广胜寺、永乐宫的壁画工匠，无名无姓。

为什么我认为《药师经变图》就是永乐宫的同一组创作班子呢？我不是美术史家，以下理由都是猜想，敬请专家驳斥：

其一，元代道教大盛，大批工匠走穴寺庙，绘制壁画，广胜寺与永乐宫同属山西，是当年的壁画重镇。意大利托斯卡纳地区比山西省小得多，自乔托始，也是一批批工匠到处走穴为各地教堂画壁画，优异者被

佛罗伦萨和罗马召唤，进入大教堂工作。倘若巡视托斯卡纳地区的不同壁画，哪几个名师，哪几套班子，历历可指。

其二，我以绘画的经验，两相对照永乐宫与广胜寺壁画，布局、造型、用笔、敷色，如出一辙，显然是同一师傅领衔做主，同一团队辅助执行。中国绘画的阶段性图式，陈陈相因，依样画瓢，广胜寺、永乐宫壁画承续此前唐宋人的雄大恢宏，但更为富丽，明清壁画铺张了元代壁画的富丽，但格局渐小，细节繁多，不再有元代气格。至今，山西小县小村仍残余不少元明壁画，甚至还有北齐壁画，画得好极了。

所谓世界美术史，只是几个人的事情。寺庙壁画，工程浩大，必定是集体创作，但我确信，没有易县的天才师傅，不会有16尊三彩罗汉；没有广胜寺、永乐宫的天才师傅，不会有眼前的大壁画。壁画工程仅次于建筑，打下手的工人论百上千，核心人物，还是建筑师。所以我认同贡布里希的名言：

> 没有艺术这回事，只有艺术家。

唐代阎立本、李思训、吴道子的壁画，早已毁灭。留在纽约的武宗元《朝元仙杖图》白描卷，好好在着，诸位看一眼，就能认出元人承续了宋人的风神，而北宋武宗元下笔，乃是伟大的唐风。

说起这个卷子，又是当代传奇，可惜我记不得详情了。大约是：70年代一位洋人将《朝元仙杖图》以5万美元卖给王季迁，事后反悔，说这是宋画，要加价，当然，王季迁不肯，结果闹上法庭。美国法官哪里弄得清中国古画，案子拖了很久，断不下来。最后法官出一绝招，动问两造：既然说是北宋画，二位到底谁懂？

那位洋人坚称自己懂；王季迁呢，一辈子过手多少宋元明清文物字画，他真聪明，说：“我不懂。”于是当庭判决王季迁胜诉——对啊，既然你洋大人懂得北宋，为什么当初卖了这个价？可惜美国法庭没有惊堂

木，不然拍成连续剧，法官猛一拍案，那才叫精彩。

以上是纽约听来的故事，不作数，相信国内文物圈必有知情者。王老肥头大耳，我与他相熟，但不敢问他。入新世纪，王老过世，《朝元仙杖图》再次遭遇诉讼，但这回是王家后人的私事，我就不该多嘴了。



广胜寺元代壁画《药师经变图》。现为大都会艺术博物馆尺寸最大的单件作品。



左图：山西永乐宫《朝元图》局部。右上：山西广胜寺《药师经变图》局部。

当我站在《药师经变图》原作前，我确信这两组大壁画的画工是同一群匠人，现在当我排版，却又不很确定了。太可怕了，如此庞大辉煌的壁画，我愿意相信，每个工匠都是天才。



上：《朝元仙仗图》局部。下：《八十七神仙图》局部。前者归王季迁收藏，后者归徐悲鸿收藏。我以为前者远胜于后者，也有人认为前者远不及后者。后者真迹藏于北京徐悲鸿纪念馆，前者真迹尚未归来，何日归来，两部长卷一起展示，给大家看，那该多好啊。



①埃及丹铎神庙原址。②丹铎神庙废墟。③丹铎神庙残片运抵纽约。④埃及厅内最大的水厅供着阿斯旺神庙的遗骸。



①永乐宫大殿拆迁。②壁画揭移现场。③民工为壁画转移途经道路夯土。④揭下的壁画运出殿宇。⑤当年的小平板车推送壁画前往永乐宫新址。⑥大都会艺术博物馆中国雕刻专厅。⑦北京大学赛克勒捐助的博物馆。⑧赛克勒（左二）与其他大佬在大都会艺术博物馆埃及神庙前。



上：佚名，《豳风图》局部，南宋。下：勃鲁盖尔，《收割者》局部，《四季》系列之一。

眼前的麦田

6月、7月是麦收季节。2011年我有德国和匈牙利之行，一路火车看出去，没完没了的麦田，连接天际，望不到边。

凡·高那幅《麦田与乌鸦》，太有名，还被说成是他临死前画的最后一幅画，其实胡扯。以我所见，描绘麦田最真切的画家，是16世纪尼德兰画家老勃鲁盖尔（1525—1569年），他和凡·高同乡，也是荷兰人。大都会艺术博物馆只得藏有一件他的大画，却是这位大师最特别的一幅，我要说，这是画家偏离自己规范的又一例。

为了说这幅画，我忍不住话题兜得稍微远一点。

我酷爱欧洲宗教木雕。手边弄到几尊，有意大利人和西班牙人做的耶稣，有法国人和日耳曼人做的圣彼得。捧在手里看，发现每个工匠制作耶稣和圣徒，一定有个真人做模特。

这模特哪里来呢？有可能就是村镇的牧师，狂热的信徒，一天到晚沉思耶稣的问题，总之，肯定和工匠活在同一年代，甚至同一个村。做成木雕后，模样太逼真了，正像是易县的罗汉，有名有姓。你要是盯着图上肉色的木雕头部看，就和活人面对面——你盯着他，他也盯着你——于是我有了意大利耶稣，西班牙耶稣，法国的圣彼得，日耳曼的圣彼得。换句话说，南欧北欧的无数圣母像和耶稣像，都带着各国各地的本土相貌。

说明什么呢？说明每个时代的艺术家想象古人和圣人，离不开自己活着的地区和时代。中国绘画也一样，宋元明清都有人画尧舜，画孔孟，怎么办呢，你去看画中的服装、头饰、楼台、器皿，就能看出这位尧舜是北方人还是南方人，是元初人还是明末人。

现代人眼前随便看到什么，都能画，都能拍，古代可不是这样。美术史各阶段的突破，有个秘密，就是，艺术家偷偷地，勇敢地，或者，毫无顾忌，什么都没想，直接把他眼前看到的什么，画成古代；反过来说，也把古代的一切，画成今天，画成眼前看到的模样。

借这个道理，我来讲画农民的大师勃鲁盖尔。

勃鲁盖尔重要作品，全在西欧，比利时布鲁塞尔皇家美术馆有很多他的大画，维也纳艺术史博物馆收藏最多，也最精——原因，据说是18世纪哪位奥地利皇帝特喜欢收藏描述民间野趣的绘画——勃鲁盖尔有一绝：他把《圣经》故事全都搬到荷兰乡村，每幅画都画满了土头土脑的荷兰农民。

在他画中，罗马士兵为搜索刚刚诞生的耶稣，冲进荷兰村子滥杀婴儿；圣约翰布道，不是在以色列荒原，而是钻进荷兰的森林；耶稣扛着十字架被押去刑场，是欧洲人画了又画的经典画面，意大利人通常只画现场的几个人，一到北欧，场面就大了。大都会艺术博物馆收藏凡·艾克画的《耶稣受难》，尺寸才电脑大小，却画了数不清的人；勃鲁盖尔的同一主题《受难之路》，尺幅大，场面更大，简直人山人海，当然，地点仍是荷兰的村庄。

那幅画太壮观了，显然，人数不多，勃鲁盖尔没兴趣画。如果要看清这幅画中每个人，恐怕得停留一百个小时。他醉心于刻画一组一组拥挤的人群，每组都在发生故事，照英国画家大卫·霍克尼的说法，每组故事衔接一段段时刻。于是随着人群的涌动，他将行刑地点画在右上角很远的山坡上，有如电影镜头缓缓摇过嘈杂拥挤的人群，指向地平线，仔细看，同样是满满的人群，正走向十字架。

所以勃鲁盖尔生在20世纪，一定是调度大场面的电影导演。

每位天才的古代画家在他的年代，都是当代画家，甚至是前卫画家。我们看惯的风俗画、历史画，要到十八九世纪才出现，16世纪尼德兰地区（当时包含荷兰与比利时）的绘画最早表现乡镇风俗，但画家还要画《圣经》故事，顺带像夹带私货那样，把人间事，身边事，画进宗教画。

除了《圣经》故事，勃鲁盖尔是描绘风俗生活的大将，是欧洲画史格外天真的画家，留下无数生猛的画面：乡村的豪饮，酒席的醉汉，醉后的狂欢与舞蹈，还画拄着拐棍的瞎子一个牵一个，走向路边的沟渠。

画乡村的画家，我这代人最崇拜法国的米勒，后来才知道，米勒信奉早期社会主义。当然，他的《晚祷》，太动人了，他的《拾穗者》也是画麦田的经典：麦子割了，穷人弯着腰，拾捡麦穗。出国后，我看到了17世纪法国乡村画家勒南兄弟，窃以为有胜于米勒。

可是美术史很少提他们。他们也画穷孩子、穷老汉，并不渲染道德感、宗教性，画的贫家老少，要么在寒风里呆站着，要么在火炉前呆坐着。呆相，是古典绘画富有意味的美，勒南兄弟的每幅画就如同面包和陶罐，优雅，质朴，一声不响。

19世纪起了各种意识形态，政治意图，批判意识，传染了绘画，好不好呢？只要艺术家好，也有一种好。越早的绘画，却是越天真、越单纯，那时，耶稣就是意识形态，艺术家不必多想，只管兴致勃勃画。勃鲁盖尔画农民，用不完的好心思、好精力、好心情，就像个整天喝酒胡闹的乡巴佬。

为什么这幅《收割者》是他自己最特别的画呢？因为他从人山人海嘈杂喧哗的画面忽然溜出来，画他眼前的麦田。

如果诸位熟悉这位精力弥漫的画家，应该看出，这幅题为《收割者》的画是他绝无仅有的一次例外。怎么会呢？看说明牌还是有用的：原来这幅画也是订件，是他为安特卫普商人尼可拉斯·琼吉林克的郊区

住宅描绘的系列，总共六件，名曰《四季》，现存五幅，这幅画画的是夏季收割时分，其他四幅分别挂在维也纳和布拉格。

说明牌还写道：“这一系列是西方绘画的分水岭，人文主义被带进了宗教名义的风景画。”简单说，就是根据实景观察画画，没有将本土景物理想化——照我这回讲述的点，正是偏离规范，更直白地说，就是，他画出了眼前的麦田。

这幅画的亲切感，现场感，不必我来说了。麦田的树荫，闷热而凉爽，晌午时分，大睡一觉，我少年时代都曾亲历。诸位恐怕从未割过麦子吧，麦芒刺手，一天割下来，双手双臂通红生疼。但是勃鲁盖尔的画没有半点苦相，一切在他眼前都是生气勃勃，而这是他最抒情的一幅画。

中国人画乡村，画农事，实在比欧洲人资格老得太多了。2017年春天，大都会中国馆正在展长卷系列，有一幅传为北宋李公麟的《豳风图》（豳音“宾”），国内从未出版过，通体白描，野趣横生，农夫和勃鲁盖尔画中一样，藏身庄稼，或奋力劳作，或就地歇息。中国的长卷画篇幅长，容量多，秋收冬藏，筛谷晒谷，男耕女织，男女老少，全都画了。此外少不了弄点儒家的教化，敬老爱幼啊，惜物惜时啊，但一点没有教训气，仔细看，还画了不少田间屋边的猪狗小虫、杂花闲草。勃鲁盖尔要是见到《豳风图》，一定引为知己。

如今在世界范围，除了小说和电影，描绘农村、农民、农事的画面，大概少之又少了。这幅《收割者》使我们知道，率先追求现代化的欧洲曾经跟中国一样，都是农业国家。勃鲁盖尔一辈子作品多，画工细密，精力过人，可是他只活了44岁，比卡拉瓦乔多活了五年，真是个多产的天才啊！



勃鲁盖尔，《收割者》局部。





上：勃鲁盖尔，《盲人的寓言》，1568年，那不勒斯卡波迪蒙特博物馆收藏。

下：勃鲁盖尔，《农民婚礼》，1567年，维也纳艺术史博物馆收藏。



勃鲁盖尔，《雪中猎人》局部，《四季》系列之一，1565年，维也纳艺术史博物馆收藏。



勃鲁盖尔，《收割者》，《四季》系列之一，1565年，1919年为大都会艺术博物馆收藏。



米勒，《晚祷》局部，约1857—1859年，巴黎奥赛博物馆收藏。

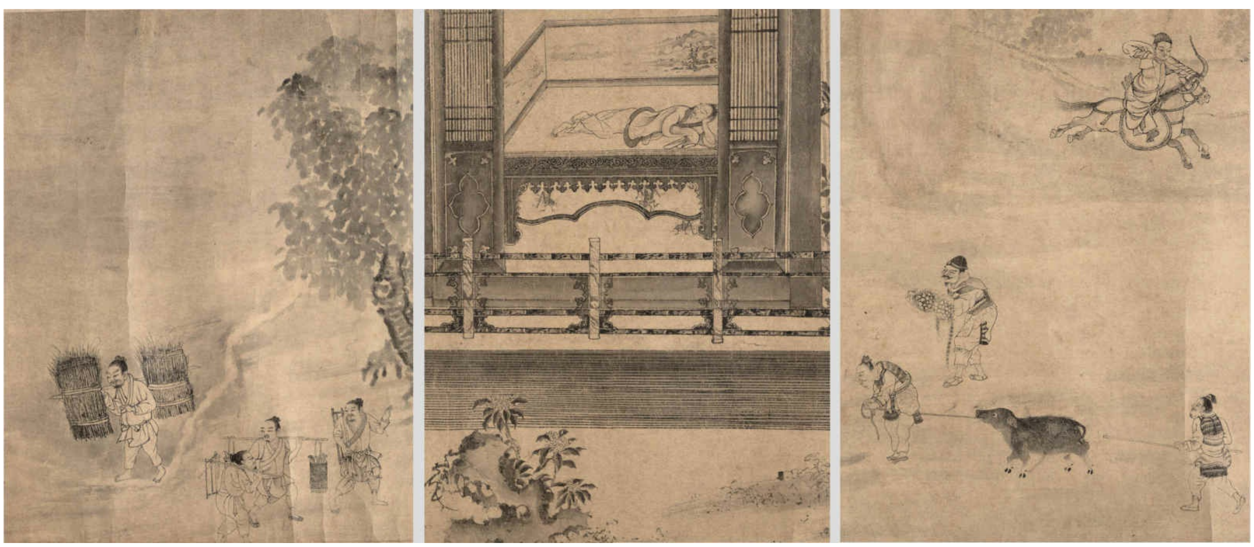




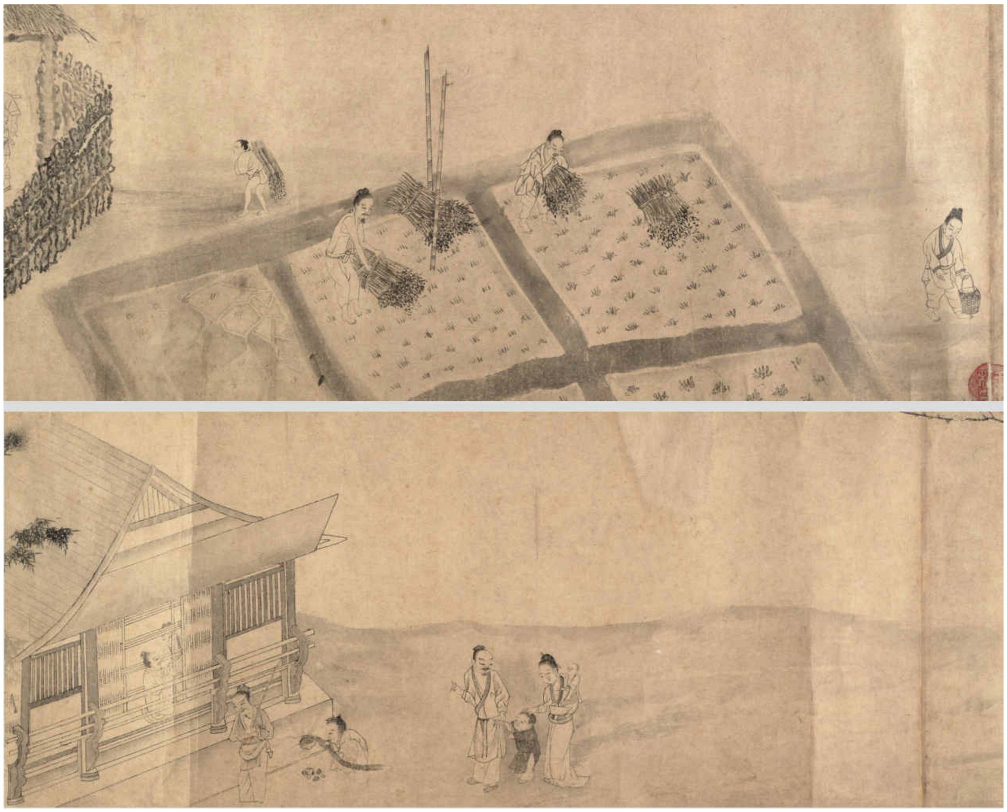
上：路易·勒南，《快乐家庭》，1642年，巴黎卢浮宫收藏。下：勒南兄弟，《桌边四人》，1635年，伦敦国家美术馆收藏。我当过知青，爱画农民。出去后，看勃鲁盖尔、看勒南、看米勒，从此惭愧而罢手。



佚名，《豳风图》长卷三段，南宋，大都会艺术博物馆收藏。我不知道怎样形容这幅长卷。作者一定不是李公麟。这位佚名画师的境界远不及李公麟，但他的天趣，远胜李公麟。瞧中图这堆庄稼，画得多好，农夫蹲在庄稼里，多好看啊！



《豳风图》长卷三段。妙不可言。并不因为我是中国人，所以格外地倾心《豳风图》，勃鲁盖尔或勒南兄弟见到，一定也会惊讶、欣悦、宝爱。瞧中图那枚宋代的卧榻，近千年前的某个午后，这位地主在卧榻上睡着啦——想想吧，这位宋代画痴比勃鲁盖尔年长400多岁哪！



还是妙不可言！《豳风图》中的农民、农田，不见杜甫笔下的惨苦，也不全是陶潜醉后的诗意，而是全部化作墨色的素雅。每张脸都是一样的，都有好心情，都见好心肠。连畜生和虫子也都好心好意——作者自己肯定生就好心肠，抱着好心情，画成这幅长卷，缓缓看下去，看下去，多想回到从前的农村啊。



1985年，大都会艺术博物馆举办卡拉瓦乔大型回顾展，在我记忆中，到展作品不少于30幅，尺寸都很大，加之仿作和同时代的作品，来自9个国家的40多家艺术机构。图为1950年大都会艺术博物馆借到维也纳艺术史博物馆收藏的卡拉瓦乔《玫瑰经圣母》，总共只能展出这一件，而且不带镜框。

妩媚的暴徒

1985年，大都会艺术博物馆举办了盛大的卡拉瓦乔（1571—1610年）回顾展。他有几件嵌在教堂祭坛的名作不能取下，来不了，但各国美术馆收藏的卡拉瓦乔单件作品，差不多都到了。

记得第二次去看，我特意拉了木心，不料他不喜欢，说是远不及拉斐尔，我气坏了：拉斐尔是拉斐尔，卡拉瓦乔是卡拉瓦乔，哪有这样比法？30多年过去了，我至今对老头子耿耿于怀。

新世纪以来，大都会艺术博物馆高水准的大型回顾展明显少下来，原因，不完全是经济萧条和经费短缺，照《纽约时报》原首席艺评家罗伯特·休斯的说法，由于艺术品价格无节制升高，美术馆在世界范围商借重要作品，尤其是向私人收藏商借的保险费，再也付不起了。

回顾展本来就烧钱，大都会艺术博物馆又是纽约和美国的大面子，大户人家办酒席，转不过钱来，又不能降格，所以馆长不易，如今博物馆馆长的首席任务，就是筹钱——别忘了，大都会艺术博物馆是私人博物馆。

现在回想，真幸运，20世纪80年代、90年代我在这里看了30多个盛大的回顾展，卡拉瓦乔、委拉斯开兹、苏巴朗、普桑、安格尔、德加、大卫·霍克尼、卢西安·弗洛伊德，等等。这些年回纽约不免也来走走，回顾展的重头戏确实和二三十年前不能比了。

大都会艺术博物馆自己的卡拉瓦乔收藏，只有两件。但正好是卡拉瓦乔绘画生涯的一头一尾：《乐师们》画于1597年，时年26岁；《圣彼得的否认》画于1610年，当年他就死了，得寿38岁。

卡拉瓦乔出名的暴烈，动辄寻衅斗殴，犯过人命案，上过法庭，1610年又一次犯事逃亡，害热病，死在路上。他不但会打架，会逃亡，还会狡辩，当法官要他交代犯案过程，他居然当庭大谈自己的艺术，不知有没有留下庭审记录，要不就是篇难得的宏论。

我们常说文如其人，画如其人，这话，只能信一半。

15世纪、16世纪绘画，有很多暴力血腥的场面，要论画暴力，卡拉瓦乔第一。他画得美，不消说，难得他是一位肢体语言的首席观察者，暴力细节画得非常可信，我猜，因为他打架。《圣经》故事里，上帝考验亚伯拉罕，要他杀死自己的儿子，不知多少画家画过，可是老头一把摁住儿子预备动手的姿势，卡拉瓦乔画得最狠，最对头。我们小时候会打架的哥们儿上前就把对方手臂往后一拧，顺势膝盖抵住脖子，你就动弹不得。

他画鞭打基督的暴徒，动作也很对，为了捆紧耶稣，还用脚顶着柱子借力气，我一看，就知道他精通怎样制服人。他画砍头的那幅很著名，我的感触倒不在砍头，而是西洋人喜欢安静地在展厅里欣赏杀头的画面，以为美。

这是卡拉瓦乔所谓画如其人的一面，可是看他另一面，沉静、绵密、严谨、贵重，更不可思议的是，他早年、中年的作风异常妩媚，像个花痴向人发嗲。文艺复兴三百年，很少有画家像他画得那般秀美，尤其当他描绘十五六岁的美少年。

同样是同性恋，达·芬奇似乎不曾描述他爱的人，并袒露内心的爱；米开朗琪罗对男性的激情，偏向阳刚的、力量的、形而上的，同时是肌肉的。这两位伟大的同性恋画家从未像卡拉瓦乔这样，如痴如醉描绘娈童。文艺复兴绘画多的是美少年，可是，没有一位画家像卡拉瓦乔

那样，毫无保留画出心里的爱慕，整幅画浸透了爱欲，好比春药。

画中人拿着乐器，主题其实是美少年。左角的男孩是爱神丘比特，日后在他别的画里又出现过一次，右面的男孩背影摒弃了文艺复兴惯常的模式，画出少年尚未充分发育的稚气的背，落着画家爱慕的凝视，正面男孩的美简直雌雄同体，很多美少年正像是无性的，长着少女的脸，比少女更迷人，尤其当他启唇歌唱的一瞬。

这分明是一幅爱得发昏的图画，迷人的是，这幅画本身就像个美少年，像一张发育初期的面孔，你刚刚爱上一个人，不晓得怎么办，就会画出这样的画。26岁的卡拉瓦乔忍不住把自己也画了进去，跟美少年挤在一起：右二隐在阴影中的青年就是这个日后的闯祸胚。

所以这幅画有一种奇怪的，此前的绘画不曾显示的功能：谁要是不理解同性爱，看这幅画，可能会传染到同性爱的目光。俄罗斯冬宫博物馆挂着他另一幅《乐师们》，构图略微不同，显然为另一个藏家所画，大都会这一幅，是他初到罗马时为他最重要的赞助者，主教弗朗切斯科·德尔·蒙特所画。

但是卡拉瓦乔的深远影响并非以上所说。文艺复兴的漫长模式，被他终结了，我们今天所谓的“写实主义”，在他手里，半自觉地萌发了。

注意，他的写实性，与19世纪库尔贝自封的现实主义（在英语里是一个词realism）不是一回事。库尔贝的现实主义大致是题材上的，画自己的画室，画家乡的葬礼，等等，主要是针对他之前由大卫和安格尔主张的古典主义和德拉克洛瓦主张的浪漫主义而言。

卡拉瓦乔的题材仍是《圣经》故事，为教堂画订件。他将圣母、耶稣、使徒、天使，画出人间的真实感，这是一件勇敢而微妙的事。说他勇敢，因为画得太像世俗之人，订件通不过；说他微妙，是他画的草民生动可信，却仍然沐浴神性的光芒。这里，卡拉瓦乔的创造性贡献，是强调了昏暗与聚光的对比。照英国画家大卫·霍克尼的说法，他在16世纪就发明了好莱坞的打光模式。

在卡拉瓦乔之前，提香和丁托列托多少丰富了宗教绘画的空间感，到了他，画中主要人物被一束光照亮，成为新的风格。从15世纪主要由蛋彩画绘制的平面感，到巴洛克油画的纵深感，中间有一位天才的过渡，这个天才，就是卡拉瓦乔。

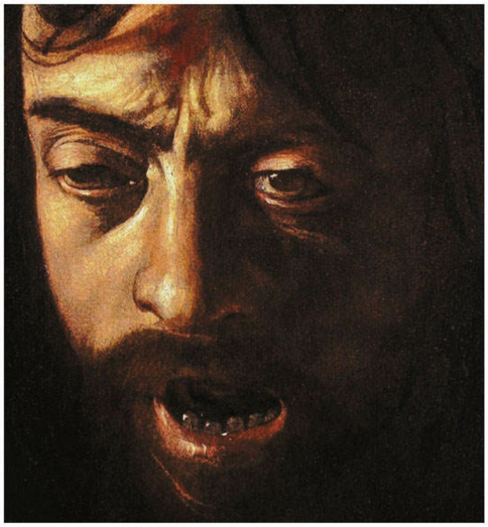
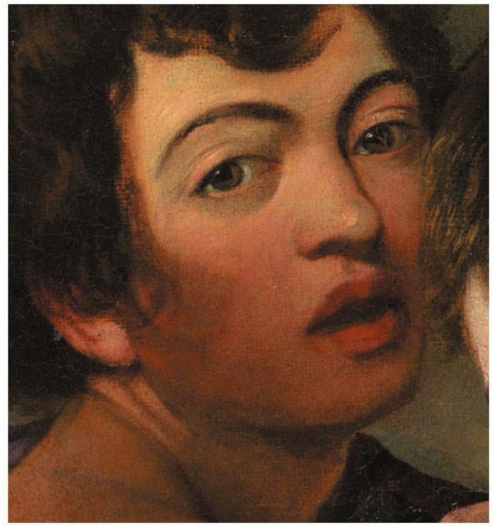
那位罗伯特·休斯为1985年的卡拉瓦乔回顾展写了评论，他说："除了普桑以外，把任何17世纪画家的表面刮擦一下，就会现出卡拉瓦乔的痕迹。"这是真的，全部巴洛克绘画几乎是卡拉瓦乔的无数变体。他又说："没有他画笔下卑微、平凡的人物在黑暗中重叠但在圣礼的光明照耀下能美化变形的那种感觉，伦勃朗还能画出什么来？"

这也是真的，伦勃朗的聚光风格只是拓展了卡拉瓦乔的手法，法国画家拉图尔走得更远，他的每幅画只剩蜡烛光，大都会艺术博物馆正有他的一幅画，但不是他最好的作品。

现在来看卡拉瓦乔画于生命最后一年的《圣彼得的否认》，交差的订件，不够好。他未老先衰，晚期的画不再明媚圣洁，几乎用单色作画，画面透露出一个暴徒的疲惫。

和《乐师们》对比，还有，和他更早一幅精美透顶的画，也可能是欧洲第一幅以水果为主题的静物画对比——这幅画挂在米兰安波罗修美术馆——你会看出，一个天才怎样渐渐失去青春的露珠和满脸红晕。只有一件晚期作品再次透露他玩儿命的一面：画中站着一位不再迷人的少年，右手握着刀，左手举一枚割下的首级。

大家认识这张脸吗？他就是《乐师们》里右二的青年，就是卡拉瓦乔自己。

左：38岁的卡拉瓦乔自画像：一枚被割下的首级。右：26岁的卡拉瓦乔自画像。




左：《乐师们》，1597年。卡拉瓦乔26岁。右：《圣彼得的否认》，1610年。卡拉瓦乔38岁，同年去世。大都会艺术博物馆的卡拉瓦乔收藏，就这么两张，正好让我有机会对比他的早期和晚期。



爱画暴力的卡拉瓦乔：捆绑、殴打、杀头，然后，举起首级。①《圣马太受难》，1599—1600年，罗马圣王路易堂收藏。②《加戴荆冠》，约1602—1604年或1607年，维也纳艺术史博物馆收藏。③《手提歌利亚头的大卫》，1610年，罗马博盖塞美术馆收藏。④《朱迪斯割首荷洛芬尼斯》，1598—1599年，罗马国立古典艺术馆收藏。⑤《手提歌利亚头的大卫》，约1607年，维也纳艺

术史博物馆收藏。⑥《大卫与歌利亚》，1599年，马德里普拉多博物馆收藏。⑦《受鞭刑的耶稣》，1607年，那不勒斯卡波迪蒙特博物馆收藏。



嫣然妩媚的卡拉瓦乔。《乐师们》图中的美少年局部。



上：《年轻的酒神》局部，约1596年，佛罗伦萨乌菲兹美术馆收藏。中：《鲁特琴演奏者》局部，约1600年，圣彼得堡冬宫博物馆收藏。下：《捧果篮的男孩》局部，约1593年，罗马博盖塞美术馆收藏。我猜，画中几位美少年可能是同一位模特，同一位爱人。



鲁本斯，《劫夺留西帕斯的女儿》，1618年，1806年为慕尼黑老绘画陈列馆收藏。本集讲述普桑，为什么首页选鲁本斯？因为欧洲古典绘画的暴力场面都很优雅。小时候在傅雷译本《艺术哲学》中看到这幅画的黑白图，只盯着两个裸体胖女人，根本没想到那是“暴力”。小时候成天打架，看人打架，不知道“暴力”这个词。

优雅的暴行

《局部》第一季谈到意大利壁画《死亡的胜利》，我说，西洋人喜欢画暴力，中国人喜欢画江山。你去看中国绘画史，没有一幅画描绘打仗、拼搏、杀戮、尸首。《水浒叶子》的插图画了惩罚女子的酷刑，那是儒家的礼教，专门吓唬女人。敦煌小洞窟角落画着吊打、腰斩、火焚、鬼抓人，那是佛教六道轮回说，专门吓唬老百姓——都不是战争画，也不算是描绘暴行。

中国出现两军对垒的战争画，是乾隆为纪念戍边的战役，朝廷请法国、意大利等国的铜版画家帮着画的，作者不是中国人。

西洋人不然。《局部》第一季中讲过公元前2世纪的希腊雕刻《巨人的战役》，全是殊死拼杀。2000多年前西洋人就热衷于表现搏斗。文艺复兴最好看的战争画是乌切洛的三件大作，分别挂在伦敦国家美术馆、佛罗伦萨乌菲兹美术馆和巴黎卢浮宫。

行刑的画面可就更多了：耶稣钉十字架，圣彼得倒钉十字架，圣塞巴斯蒂安赤膊受绑，身上射满利箭，圣洁的圣芭芭拉跪着合十，背后的屠夫举起刀来，等等。论酷刑史，中国人绝不输给西洋人，可是从来不画。摄影传到中国后，杀头枪毙的照片，不消说，还是洋人拍的。

西洋画家还喜欢画抢女人。鲁本斯的《劫夺留西帕斯的女儿》画两个彪形大汉骑着骏马，每人使劲抢个一丝不挂的胖女人。这幅大画挂在

慕尼黑老绘画陈列馆，来华盛顿展览过，我去看，想起小时候在傅雷翻译的《艺术哲学》中第一次瞧见黑白图片，看得心惊肉跳。

另有幅名画叫作《萨宾妇女的干预》。相传罗马人去萨宾抢女人生孩子，结果萨宾父兄打过来报仇，女人急了，一边是父兄，一边是丈夫和骨肉，怎么办呢，她们就高举婴儿站在战马和刀枪丛中，看男人还打不打。18世纪的雅克——路易·大卫画了这个瞬间，挂在卢浮宫。

17世纪的普桑也画过《掠夺萨宾女人》，但他画的是抢夺的瞬间，现在就在我们面前——大家看，左手这位罗马首领红袍子一掀，那是早经约定动手抢人的信号。

同一个主题，不同画家会选择不同的瞬间。论戏剧冲突，论刻画人性，我肯定雅克——路易·大卫，他画出了女人和男人的永恒差异。要论绘画的魅力和单纯感，我偏爱普桑，因为我不是在看暴力，而是欣赏他的典雅。诸位看了这幅画会心生恐惧吗？我想不会，现代人看多了战争电影和纪录片，那才真的吓人。

这是个有趣的问题，而且无解。挣扎垂死，战场的尸体，个个惨不忍睹，可是古希腊、古罗马雕刻，如《拉奥孔》《垂死的高卢人》《死去的加拉太人》，还有我在意大利和土耳其看见死去士兵的雕刻，个个姿态优美，好像特意选好了动作，这才去死。

文艺复兴出现越来越多描述战争的绘画，不但姿态优美，还追求数学般的均衡结构。乌切洛的战争画，美不可言，盔甲、军旗、矛枪、坐骑，分割为各种几何图形。颜色也美极了，地面居然是粉红色的，军旗是高贵的灰蓝色、鹅黄色，钢盔的质地更是精雕细画，全画呈平面，就像一块绚丽的挂毯，完全没有血腥气。

现在来看17世纪的法国人普桑。

说来奇怪，文艺复兴时代，意大利、尼德兰、德国，绘画都很厉害，15世纪至16世纪的法国却没什么重要的绘画。进入17世纪，普桑去罗马待了几乎一辈子，自卑、虔诚，亦步亦趋学习文艺复兴大师，追寻

古希腊美学。

他刚到罗马时，曾经为一位古董商长期描绘各种古希腊雕刻模型，练一手好素描，好造型，前面说过，日后他和雅克——路易·大卫影响了法国的学院系统，从此，画石膏像成了学院第一课，19世纪巴黎沙龙画家全是学院大将。18世纪末，学院传统去了俄罗斯，20世纪又传来中国，直到今天，中国孩子要学画，统统先得画希腊罗马石膏像，要追始作俑者，就是300年前的普桑。

普桑似乎不画法国的题材，全是欧洲的神话和寓言：画海面上飞翔的维纳斯，画士兵搜查耶稣而屠杀婴儿，画戴着花环的裸体男女在林中舞蹈，画夕阳下垂死的勇士，画森林潘神背负女妖，旁边走个胖胖的小天使……不管画狂欢也好，画暴行也好，普桑最关心希腊式的优雅。

他当然刻画了人物的欢爱、慈悲、恐惧、陶醉、凶暴等表情，英国画家培根曾说，屠杀婴儿那幅画中母亲的惨叫模样，是绘画史描绘恐惧的最成功例子，培根甚至根据那张脸画了创作。可是我看普桑的画，从不传染欢愉或恐惧，而是赏鉴他的文法。他的画，每个角落都是冷静的、克制的，处处斟酌，他是个绘画的修辞学家。

《掠夺萨宾女人》就是典型。你会在姿态、表情，甚至衣纹，找到古希腊、古罗马的原型，好像是上了颜色的雕刻，你也能找到文艺复兴大师运用色彩的典范。但是，请注意，如果你熟悉乌切洛等文艺复兴大师的绘画，在普桑笔下，每一块色彩，红、黄、蓝、绿、紫……都被赋予了更为优雅的法国性。

指认法国性，是困难的事，你得和德国、荷兰、意大利、西班牙比较后，法国性这才呈现。但是，法国的典雅与意大利的典雅，区别何在？隔壁大厅就挂着18世纪意大利人提埃波罗画的战争画，论优雅，远远不及15世纪的意大利前辈，也不及17世纪的法国人普桑。

所以，我只能说，那个蒙田和帕斯卡的法国，那个路易王和凡尔赛宫的法国，那个几代文学家热衷于把玩修辞的法国，那个精于品尝奶酪

和牡蛎的法国，共同构成了法国性。

到了18世纪、19世纪，意大利、西班牙、荷兰、比利时绘画渐渐没落，法国一举成为欧洲绘画的大国，群星灿烂，几代法国画家，几代法国画风，都来自普桑。你在群星灿烂的文艺复兴大师中，很难找出一位涵盖并代表整个意大利绘画的个例。可是普桑是法国绘画公认的教宗。

大都会艺术博物馆2002年办了一场普桑专展，特别回顾他对18世纪和19世纪法国画家的影响，甚至直到塞尚和马蒂斯，还会专门去几个地点描绘普桑画过的风景。

德加，印象派老将，是法国现代绘画的先驱，1992年，我在洛杉矶一家美术馆意外看到他画于二十七八岁的大画，是他临摹普桑《掠夺萨宾女人》的另一幅变体。早期德加热衷古希腊理想，但我仔细看他这幅毕恭毕敬的临摹品，惊异地发现，在他处处仿效普桑的过程中，每一笔画出了自己的性格，就像普桑处处仿效古希腊，每一笔画出了他的法国性。

师承、影响，构成绘画史。绘画史的现象是什么呢？简单说：你想要自己的风格，你就用走向前辈的方式，离开前辈。换句话说，你盯着大师看，心里其实想着自己的作品。

什么意思呢，这就是我所谓的不自觉的偏离。

齐白石愿做八大、青藤的门下狗，结果他成了齐白石；董其昌自称笔笔学的是五代和北宋，可是笔笔成全他自己；马蒂斯说，我们全都来自塞尚，可是他并不像塞尚；塞尚辩称他要回到普桑的均衡，他的画更不像普桑。同样的道理，普桑规规矩矩学了一辈子意大利，结果呢，他开启了法国绘画的风神。

好了，扯半天，我还是无法解释西洋人为什么优美地描绘暴力，我只能说，这块说明牌写着《掠夺萨宾女人》的故事，但你走进美术馆，不是来读故事，而是来看画。中国画家很少注意普桑，这间展厅里有好几张普桑，要是你果真喜欢优雅的法国绘画，你要知道，那是因为他们

有17世纪的普桑。



普桑，《掠夺萨宾女人》局部，1637—1638年，巴黎卢浮宫收藏。



标准中国版画，是同类小说插图中涉及暴力的画面。





铜版画《平定准噶尔回部得胜图》之《乌什酋长献城降》（上图）与《通古斯鲁克之战》（下图）。虽然这两幅画描绘清朝的战争，但一看就是西洋人的构图和章法。铜版画就是西洋画种，作者是朝廷请来的外国人。







中：普桑，《掠夺萨宾女人》，1633—1634年，1946年为纽约大都会艺术博物馆收藏。右：普桑，《掠夺萨宾女人》，1637—1638年，巴黎卢浮宫收藏。

左：德加临摹的藏于卢浮宫的普桑《掠夺萨宾女人》，时年二十七八岁（此画为美国洛杉矶诺顿·西蒙美术馆收藏）。中国油画家很少有人注意普桑，我也是。直到快离开纽约时，我才看出他画得多么好。今年进馆拍摄，再看，好得惊人。我真想和德加那样，老老实实临摹一遍。当然，印刷品根本看不出来。



挣扎垂死，战场的尸体，个个惨不忍睹。可是古希腊、古罗马雕刻个个姿态优美，好像特意选好了动作，这才去死。

上：《拉奥孔》，公元前1世纪，梵蒂冈博物馆收藏。

右下：《死去的加拉太人》（罗马复制品），公元前2世纪，威尼斯国家考古博物馆收藏。



普桑，《无辜者的大屠杀》局部，1627—1628年，法国孔德博物馆收藏。



普桑，《海神的凯旋》，1635年或1636年，1932年为费城美术馆收藏。



左上：普桑，《公主与骑士》，1631年，圣彼得堡冬宫博物馆收藏。右上：普桑，《酒醉的场景》，1627年，德累斯顿历代大师画廊收藏。左下：普桑，《潘神的胜利》，1636年，伦敦国家美术馆收藏。右下：普桑，《花神王国》，1631年，德累斯顿历代大师画廊收藏。



普桑，《约书亚对亚玛力人的胜利》，1624—1625年，圣彼得堡冬宫博物馆收藏。普桑作品“暴行”的一面，大家看见了，“优雅”的一面，放几张小图，凑合看看。收藏于圣彼得堡冬宫博物馆的，是我见过普桑最好的两幅画，都画于早年。不禁感慨：俄国人到底比美国人有眼光。



维米尔死后，被忽略将近300年。据说1813年，他的《花边女工》（上图）只卖到7英镑，1870年转卖给卢浮宫，也才51英镑。

凝结层的魅力

20世纪90年代，华盛顿国家美术馆举办了维米尔回顾展。观者如堵，预约非常困难，当时没有网络订票，电话打过去，永远占线。我放弃了。

要向各国征集商借一位画家的毕生主要作品，非常麻烦，非常贵。可是放弃观看一项回顾展，等于说，你此生不可能再等到另一次机会。回顾展聚拢的不仅仅是作品，而是漫长的岁月。岁月无价。除了作者的一生，更涵盖他的作品跨越的世纪。

所谓回顾展，差不多是20世纪二战以后才有的展览方式，要知道，卡拉瓦乔、维米尔、塞尚、凡·高，从未看过自己全部的画挂在一起。

所以每次走出回顾展厅，我会神志恍惚，觉得和这个人诀别。就算再来一次，又一次，最后，还是诀别。

但我仍然决定不去拜维米尔。我不敢看他的珠玉之作——并非指他画得多么精密、圆润，而是，绝对沉默——你看了，就觉得自己的画只是涂鸦，没有诚意，没有心肝。

是的，假如你也画画，为了哄骗自己画下去，最好少看大师。1993年刘小东在纽约看了弗洛伊德大回顾展，回寓所喝闷酒。我说怎么啦，他说："看什么看，咱们画自个儿的画，喝点儿酒，挺好的！"

我说你画得比弗洛伊德好啊，你比他生猛！哎哟，只见小东含一嘴

饭菜，登时笑开来。我说的是真话，我喜欢他的画胜于弗洛伊德。小东说的也是真话：“看什么看，咱们画自个儿的画。”这是真理！弗洛伊德也是这样呀，他活在现代主义最猖狂的年代，老头子什么都不鸟，画自个儿的画。

古代作品不一样，那是另一时空的遗物，你不会和他比，但你会在古画中亲眼看到有种顶顶珍贵的什么，现代人没有了，用世俗的话说，就是心无杂念。

在关于维米尔绘画生涯的著名电影《戴珍珠耳环的少女》里，维米尔也有世俗的烦恼。他生性清高，不愿卖画，买家求之不得，流入市场很少。他总共留下34幅画，身后很快被遗忘，要到20世纪这才重获重视。据说，1813年，他的《花边女工》只卖到7英镑，1870年转卖给卢浮宫，也才51英镑。他那幅《少女肖像》在鹿特丹转手时仅卖3个弗罗林，1955年，莱斯特曼夫妇以100多万美元买下。

总之，电影的叙述，绘画本身的讯息，我们都不必当真。所有经典只是那块布，我们永远无法知道画布背后，画家经历了什么。世人形容绘画是镜像，映照存在与真实，其实呢，绘画是永恒的谜，遮没画家的一切，你不可能因为这幅画而了解画家，除了他的才能。

艺术来自生活、反映生活，争不清楚的。荷兰绘画要算是欧洲绘画史最早、最喜欢，也最善于描绘世俗生活的一派，伦勃朗、哈尔斯，多多少少画过日常图景，要论所谓生活味儿，霍赫画得最好，要论生动的日常细节，则二三流荷兰绘画更是活色生香。但你看十张以上会觉得厌烦，那是叙述，不是艺术，更不是神品。

维米尔迥异于所有荷兰同行，他的画，十之七八是神品。他画中的一面墙，半扇窗，一把椅子，一块挂毯，一道阴影，全是沉默的神迹，凝固为物质感。将物质感画成神迹，恐怕只有他。

或许因为维米尔身后画价太低，美国得到不少件维米尔：华盛顿国家美术馆有三四件，纽约弗里克收藏馆有三件，大都会艺术博物馆有五

件。后五件中，我以为，《瞌睡的女仆》与他最经典的几幅比——譬如海牙莫瑞泰斯皇家美术馆收藏的《戴珍珠耳环的少女》，维也纳艺术史博物馆收藏的《绘画的寓言》——也是绝品。

所谓绝品，通常体现为一次性，那是才华的意外，上帝的礼物，画家的运气。好画家，会在某阶段刻意画一幅重要作品，有时成了绝品，有时成为重要的作品。原因很多，一种，是你得到非同寻常的订件；一种，出于积蓄已久的野心，二者往往互为因果；还有一种，你正好手气特别顺，趁势画一件“挑战性”的画，因为才华、能量，需要调动，甚至被逼出来，结果呢，你发现了自己未曾预估的能力。

最后一种情形，完全不刻意，而是，若有神助。画家开手画时未必知道一件神品即将出现，他只是画着，忽然，只有上帝知道为什么，他画出了自己未曾预料的绝品。我以为这是最佳状态。凡·高的许多画就是这样。

但我无法知道维米尔自己怎样看《瞌睡的女仆》。这幅画并非如他重要作品那样，有过事先格外的设计。仆人在桌边瞌睡，是荷兰二三流画家时常采用的主题。《瞌睡的女仆》完全可以画成一幅寻常的荷兰风俗画。

然而这幅小小的画，迥出意表。为什么？用佛家语说，维米尔在描绘过程中忽然“入定”了，正像画中那位女仆坐着坐着，宛然睡着一样。

但我马上就要强调：这种出神入定不是精神现象，而是工作现象。俗话说“慢工出细活”，这类精密醇厚的画必须在极端专注的漫长过程中，审慎地、绵密地，填满每个局部，有如刺绣那样。从前的女子做女红，从前的书生临字帖，一针一线，一撇一捺，静静地做下去，好像永无尽头，这时，你说是魂灵出窍也好，物我两忘也罢，人与他的活计，忽然就“入定”了。

顺便一说，维米尔的画法在同期荷兰绘画中，最富于工艺性、程序性、科学性。艺术史家早已考据，那时，类似早期摄影机的观景器已发

明，维米尔的室内画构图严格根据观景器所见，不断调整，确立位置，然后一部分一部分描绘，准确地说，是一部分一部分填满。那不是我偏爱的类型，我喜欢挥洒的，见笔的绘画，但维米尔对我是个例外。

英语有个词——“overwork”，“过度刻画”，指一幅画被画了又画，技巧、媒材，超过了通常需要的精湛度和饱和度。画史中这类画不少，达·芬奇的《蒙娜丽莎》、柯罗的《戴珍珠头饰的女人》，都是作者过度沉迷，不断深入，覆盖一遍又一遍，留下了画布表面难以测知遍数的凝结层。

凝结的颜料层，正是油画的魅力。我们常说色彩美，其实最惊人最耐看的色彩美，有时取决于颜料覆盖的密度。那是一种久经磨炼的质地感，类似和面，遍数越多，面包越有韧度；打磨的遍数越多，石器木器的表面越是密实，晶莹，剔透，凝固了人的温度。

当然，这密度取决于高超的手腕。过度的堆砌、刻画，无非画僵、画死，但在天才手里，会将作品升华到意图之外，意料之外的境界，成为神品。

请注意：这种油料、色彩、笔触绵密叠加、层层覆盖的凝结效果，就是质地美，绝望的是，这种质地美，印刷品完全无法显示，根本看不清。非站在真迹面前，你不可能领略。《瞌睡的女仆》的陶器和整块桌毯，正是维米尔“过度刻画”的部分。

他绝大部分作品的涂抹、填色、覆盖，都是均质的、主控的、平面化的，唯有在《瞌睡的女仆》的桌毯和陶罐上，可能略微修改了原先的位置，可能画得太过专注入神，我发现，他绝无仅有的一次，增加了涂抹和堆砌的厚度，即我所谓的“过度刻画”。

多么凝重而璀璨的密度啊！瞌睡的女子，沉静的下午，整幅画有如一块色彩凝结的奶酪，一块略有斑痕的温润的老玉。多数古典绘画以叙述，也就是故事，打动观众，一件经典，一件由维米尔过手的经典，除了他动人的叙述——妇人睡着了——是因为绘画的质地。

常有人问：怎样才能看懂一幅画呀！这真是百口莫辩的问题。我只能说：有一天你被绘画的质地惊动，你就懂画了。

可是你一旦懂了，可就苦啦！我每次逛到这幅画跟前，总不敢多看，像被神迹吓到，呆看片刻，就蔫头蔫脑走掉了。



过去五六十年，除了极个别在世艺术家能看到自己毕生大部分作品的回顾展，此前，一路上溯到古代，没有一位艺术家能看到自己毕生的作品挂在一起。①培根回顾展现场。②委拉斯开兹回顾展现场。③华盛顿国家美术馆“维米尔大展”期间，美国观众通宵排队等候售票。④卡拉瓦乔回顾展现场。⑤委拉斯开兹回顾展布展现场。⑥伦勃朗作品正在上墙。



左：维米尔，《情书》，1669年，阿姆斯特丹国立博物馆收藏。中：维米尔，《窗前读信的少女》，1657年，德累斯顿历代大师画廊收藏。右：维米尔，《军官和正在笑的女孩》，1657年，纽约弗里克收藏馆收藏。

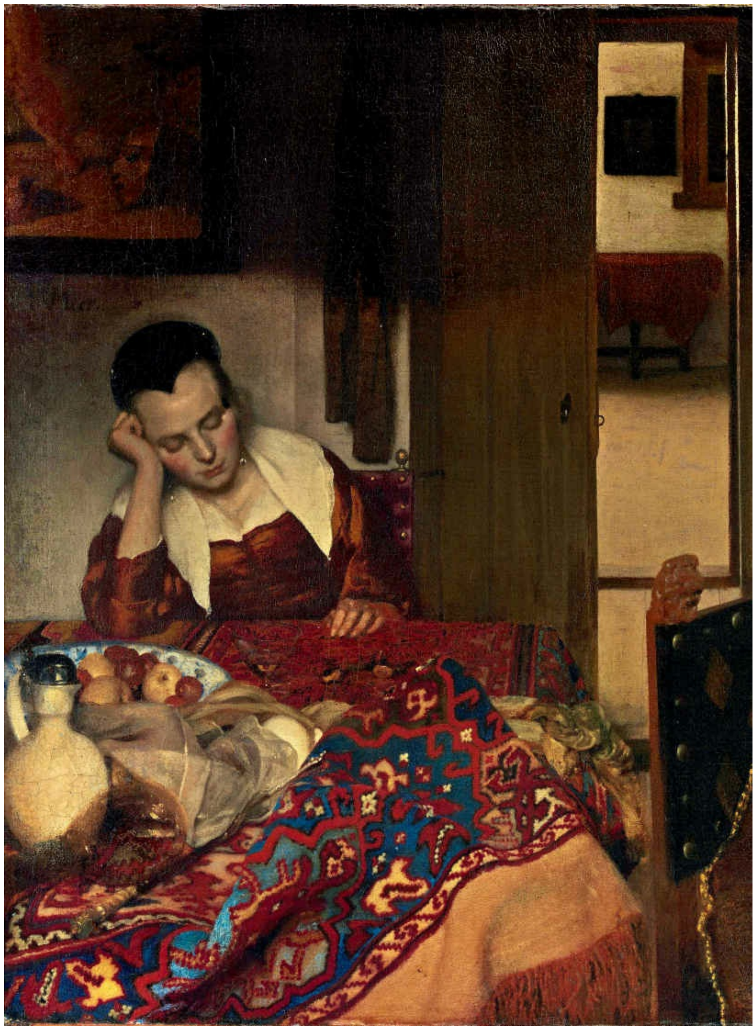


左一：霍赫，《为男孩准备黄油面包的女人》，1660—1663年，洛杉矶保罗·盖蒂博物馆收藏。左二：霍赫，《代尔夫特的房屋庭院》，1658年，伦敦国家美术馆收藏。左三：霍赫，《为孩子头发除虱的母亲》，1660年，阿姆斯特丹

国立博物馆收藏。右一：维米尔，《绘画的寓言》，1666—1668年，维也纳艺术史博物馆收藏。描绘岁月静好、悠悠日常，霍赫是荷兰画派的翘楚。维米尔也画悠悠日常，境界可就高了。



左上：维米尔，《年轻女子肖像》，1665—1667年，1979年为大都会艺术博物馆收藏。右上：维米尔，《信仰的寓言》，1670—1672年，1931年为大都会艺术博物馆收藏。左下：维米尔，《拿水壶的年轻女子》，1662年，1889年为大都会艺术博物馆收藏。右下：维米尔，《弹琴的女子》，1662—1663年，1900年为大都会艺术博物馆收藏。

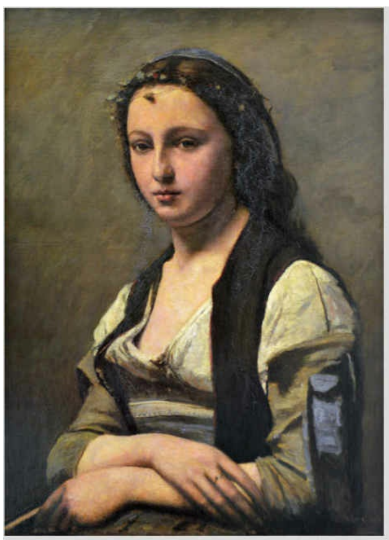


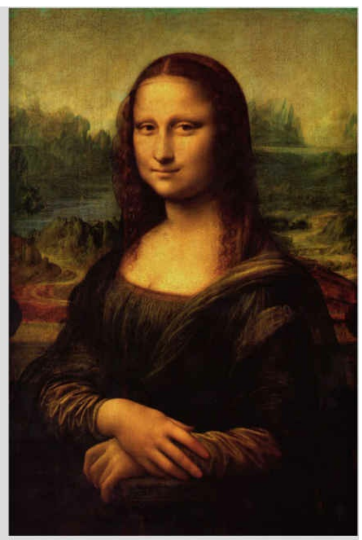
维米尔，《瞌睡的女仆》，1656—1657年，1913年为大都会艺术博物馆收藏。

大都会艺术博物馆共有五件维米尔作品，图左四件，我以为都不及这幅《瞌睡的女仆》。



维米尔，《瞌睡的女仆》局部。

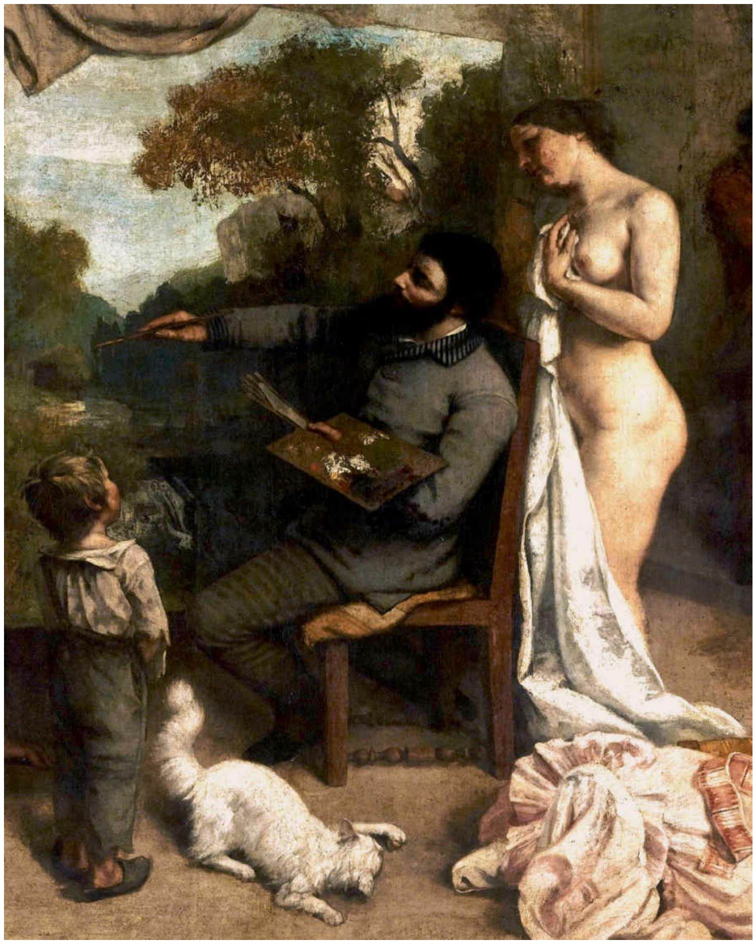






左上：柯罗，《戴珍珠头饰的女子》，1868—1870年。右上：达·芬奇，《蒙娜丽莎》，1503—1519年，巴黎卢浮宫收藏。下：马奈，《草地上的午餐》，1863年，巴黎奥赛博物馆收藏。

油画的所谓“凝结层”，总要多遍覆盖才能出现，十之八九变成色彩的泥浆，厚重是厚重了，未必好看，有时很丑。故所谓“凝结层”是要在高手大匠那里，才成其为“魅力”。维米尔画这组陶罐、水果、桌毯，层层覆盖，美不可言。右下角马奈笔下的裸体的肉色，也层层覆盖，浑如凝脂。右上的《蒙娜丽莎》和柯罗《戴珍珠头饰的女子》是“过度刻画”的典范，尤其是柯罗那幅——印刷品成功取消了“凝结层的魅力”，诸位哪天寻到这几幅画跟前，自己看吧。



这一集讲的是马奈，但我在这里放了库尔贝大画《画室》局部。为什么呢，上一集和这一集都讲到“凝结层的魅力”，库尔贝这一局部的凝结层太丰富、太美了（当然，必须看原作）。其次，这一集的主题是“羞辱”，库尔贝当初被沙龙拒绝，自己开张办展，也是一片嘲笑，备受羞辱。之后，轮到马奈备受羞辱时，库尔贝也曾挖苦过他。库尔贝面对羞辱，会高声回骂，马奈却在家里生闷气。

白热化的羞辱

像样的团伙都有位潇洒的老大。我们小时候，每个班级，每条弄堂都有打架寻衅的团伙，奇怪，为首的男孩总是很标致，有的标致得跟女孩一样，临到打起来，一张镇定的俊脸，出手凶狠。

20世纪80年代台湾竹联帮卷入命案，帮主陈启礼出面承担，蹲班房。纽约华语报头版登了他中小学时代的形象，简直今日影视圈小鲜肉，那股若无其事的劲儿，小鲜肉还演不像，因为如今没有这类角色了。

印象派团伙公认的老大，就是马奈。1874年到1886年，印象派弄了八次联展，老大一次也不肯参加，可是，大家还是认他。

同代人回忆马奈，都说他风度翩翩，一身打扮，手杖、手套，慢条斯理，语带戏谑，迷倒所有同行和女流。开照相馆的纳达尔给他拍过照，可惜照片不易想象他的风采和谈吐。不过“画如其人”这句话用于马奈，倒是不虚不隔——爽快，挥洒，风雅，大气，出手就是，直可看见这个人。

巴黎奥赛博物馆马奈的四幅扛鼎之作《草地上的午餐》《奥林匹亚》《左拉肖像》《吹笛男孩》固然是美术史瑰宝，我每次看，总是腿脚发软，又叹气，又透气。可是大都会艺术博物馆二楼马奈专厅的七八件，也很傲人，好比月亮之于太阳，足可与奥赛藏品相辉映。

1861年，马奈的《西班牙歌手》首次入选沙龙，保守派也夸奖这位新秀，像是对个乖孩子。两年后，他画出《穿成马约的青年》《穿斗牛装的维多琳》和《草地上的午餐》，等于是出拳忒狠，露了峥嵘，沙龙翻脸了，全部拒绝。之后，1864年，马奈画了挂在大都会的《死去的基督和天使》，1865年，这幅画与《奥林匹亚》一起呈送沙龙，被接受了。但两幅画遭遇了什么呢？回头再说。

杜尚谈起20世纪头几年青年画家热衷谈论的前辈，不是塞尚，而是马奈，他说，没有马奈就没有现代绘画。当时的“现代绘画”指什么呢？简单说，不再关心画什么，而是怎样画。什么叫作“怎么画”？简单说，就是享受绘画和媒材本身的快感。在马奈之前，画中的故事、人物、神态，最重要，到了马奈，画一张脸、一双绣鞋、一把扇子，同样有趣，同样重要。

今天我来讲《死去的基督和天使》。这幅画的重要性被历史忽略，也被他自己惊世骇俗的《草地上的午餐》和《奥林匹亚》遮掩了。诸位还记得维米尔《瞌睡的女仆》吗？他无意间为桌毯和陶罐画出了厚厚的、璀璨的颜料凝结层，我为此大发感慨，称之为油画的质地美，哪天你学会欣赏油画的凝结层，就像学会看水墨画的用水和用墨——你就懂了。

维米尔的凝结层，是半自觉的，仍未逾越17世纪大规范，两百年后，绘画解放的时刻到来了，印象派画家个个自觉追求并享受绘画的快感。要论凝结层的堆积度、黏稠度，以及大胆和猛烈的程度，马奈这幅《死去的基督和天使》超过他的《草地上的午餐》和《奥林匹亚》。

威廉·德·库宁，荷兰裔美国抽象画家，说过一句著名的话：“油画颜料被发明出来，就是为了画肉。”注意，用颜料构成的肉体，借肉体构成的颜料，欧洲画家玩了几百年，最后，找到了这样一种稠密的覆盖法。

马奈描绘男性裸体的仅有两幅画，《死去的基督和天使》是其一

（另一幅《被士兵嘲笑的基督》挂在芝加哥艺术博物馆，也很棒，但不如这幅高超）。很可惜，我不知道高清影像能否使诸位看清——在画册中，马奈的魅力全都消失了——19世纪，层层覆盖描绘基督的身体，在整个欧洲绘画史第一次出现。由于覆盖的遍数太多，150多年过去，画布已布满裂缝。回到1865年，没人接受，更无法看懂如此厚实的颜料凝结层。100年后，弗洛伊德更为稠密的多遍数覆盖，就有马奈的影响，但20世纪的观众要到弗洛伊德60多岁后，才能看懂并赞赏这猛烈的画法。

马奈并非这种覆盖画法的首创，库尔贝在他的《画室》中描绘女裸体的颜料稠密度，1855年震惊巴黎观众。但更早的先驱是委拉斯开兹，他晚年画的《戴钢盔的男子》，是17世纪异常大胆的稠密覆盖度，通篇笔势挥洒。

马奈最崇拜委拉斯开兹。他说这位西班牙人是有史以来最伟大的画家。200多年后，马奈以基督的肉体回答了委拉斯开兹，这份回答是：为了画肉，颜料、用笔、覆盖，可以达到这等稠密而猛烈的强度。此其一。

率先描绘现代都市生活，是马奈当初的贡献，但这幅画，还有《被士兵嘲笑的基督》，却是马奈涉足宗教画的个案（加上挂在波士顿美术馆的另一幅马奈画作《跪着的使徒》）。如果大家记得卡拉瓦乔，记得19世纪之前无数基督受难的画面，可能会同意，马奈的动机不是宗教。他画了一个男人的尸体，尸体皮肤的泛青的灰黄色，才是他的兴奋点。

当然，他也试着画出了天使的哀伤，一种符号性的，而不是画家也动了感情的哀伤——顺便一说，天使的脸与手指画得简练概括，与基督肉体厚实的凝结层发生绝佳对比——总之，这是比《奥林匹亚》不动声色的肉体走得更远的实验，马奈借基督的名义，制造了一场颜料层的盛宴。这就是“现代绘画”，这就是19世纪巴黎由马奈萌芽的“前卫性”。此其二。

现在，可以说到1865年这幅画与《奥林匹亚》在沙龙上遭遇的攻击。

1863年《草地上的午餐》被拒绝后，获准在拿破仑三世钦定的“落选者沙龙”展出，受尽公众嘲弄，根据塞巴斯蒂安·斯密的著作《竞争的艺术》所写，批评家说马奈堕落，说这一粗鲁的谜语背后没有任何意义，据说皇帝本人在马奈画前站立片刻，不发一言。这些负面的回馈使马奈备受折磨，情绪恶劣，以至有一天亲手割裂自己被嘲骂的另一幅画《斗牛插曲》。

两年后，同时展出的《奥林匹亚》和《死去的基督和天使》引发新一波更剧烈的谩骂攻击，其中包括支持马奈的人。库尔贝当时在世，“用挖苦的语气质问马奈凭什么认为天使背上有那么大的翅膀”。长期为马奈说话的波德莱尔也说马奈画错了基督躯体的伤口。

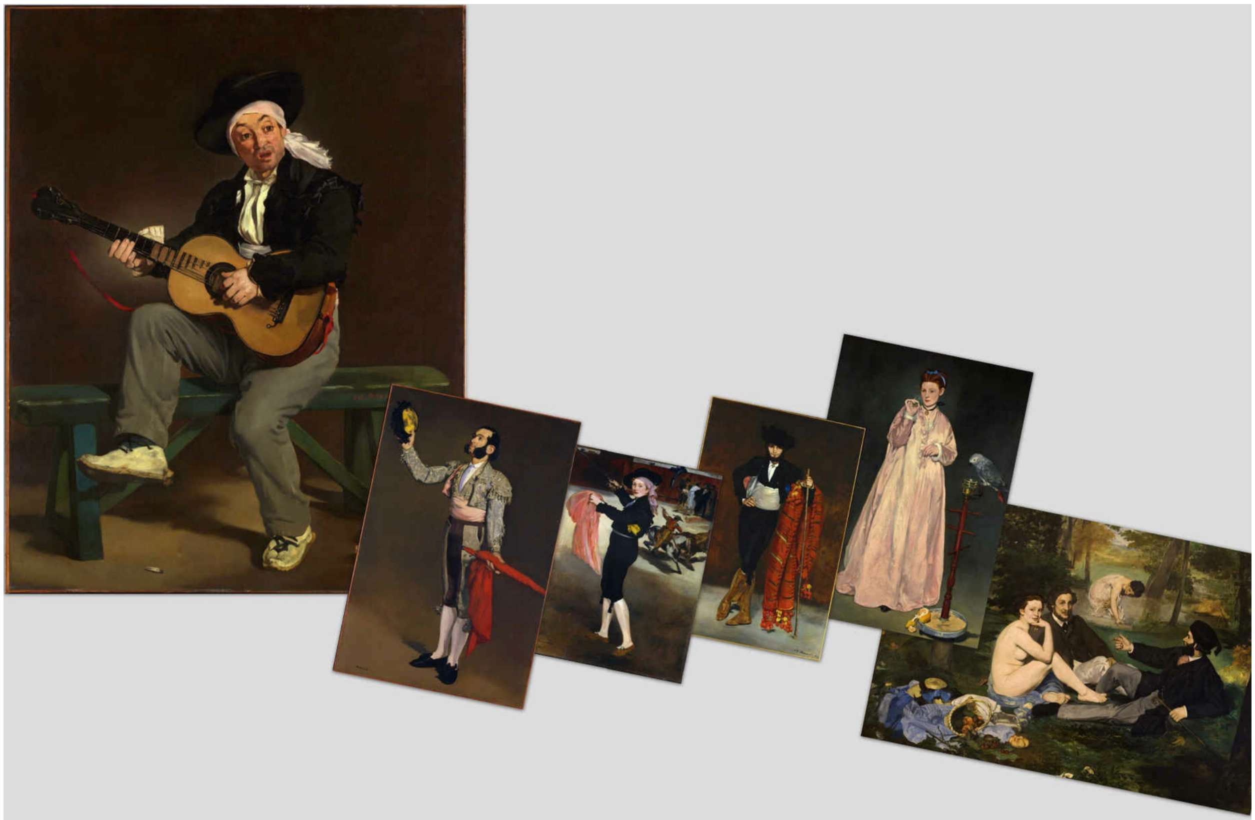
备受煎熬的马奈最后向波德莱尔求援：“世人的侮辱像冰雹一般像我袭来，我从未经历如此的困境。”同样饱受过恶评的波德莱尔试图把他打醒：“你以为你是第一个陷入困境的人吗？你能比夏多布里昂和瓦格纳更加天才吗？他们也曾被世人取笑，但没有因此被击垮……”

照斯密的说法，没有一个19世纪画家像马奈这样遭受如此残酷的批评。要么被沙龙拒绝，要么暴露在“公众白热化的羞辱”中，他陷入持续的忧郁和沮丧，作品骤然减少，缩小了朋友圈。我同情马奈，但这种遭遇在我的记忆中不陌生：20世纪70年代，中国老牌艺术家生不如死。马奈的遭遇是最轻的，因为公众不会押着他批斗。但仔细想想：那时被糟践的中国艺术家并非活在巴黎，他们中，也没有一个好到如同马奈。

现在马奈的画堂而皇之挂在这里，马奈不知道，他亲历的侮辱，公众也不知道。在马奈被攻击包围的岁月，德加为马奈夫妇画肖像，那是另一个有趣的故事：出于难以解释的原因，马奈割去了画布右端，德加很不高兴，要了回去。20世纪初，日本人买下这幅画，如今收藏在日本北九州市立美术馆。1983年大都会艺术博物馆举办盛大的马奈回顾展，

我看见了这幅被割破的小画，被晚年的德加修复了。

看，马奈斜靠着。他很像是在听夫人弹琴，但神情难以言表，显然，这是个处于沮丧的人，想不通自己为什么遭遇攻击。同时，他的脸透露着顽强的讯息：不肯妥协。



本图全部是马奈作品。从左到右依次为：《西班牙歌手》，1860年。《斗牛士》，1866—1867年。《穿斗牛装的维多琳》，1862年。《穿成马约的青年》，1863年。《年轻女子》，1866年。《草地上的午餐》，1863年。

《西班牙歌手》（左一），是马奈头一回入选沙龙的初作，时在1861年。此后两年，到了1863年，他接连画出的五幅杰作，全部落选。而马奈一生最多产、最高峰、最失败的时期，都在1863年，那年他31岁。这六幅画，除了《草地上的午餐》藏在巴黎奥赛博物馆，其余五幅均为美国人买下，归大都会艺术博物馆收藏。



左：马奈，《被士兵嘲笑的基督》，1865年，芝加哥艺术博物馆收藏。中：马奈，《左拉肖像》，1868年，巴黎奥赛博物馆收藏。右：马奈，《死去的基督和天使》，1864年，大都会艺术博物馆收藏。

这几幅画凝结层的魅力，叹为观止。尤其是中图左拉身旁的桌面和墙纸，凝重璀璨。法国绘画自夏尔丹始，懂得有意识地塑造凝结层；到库尔贝，量级陡增；及至马奈，已臻化境。塞尚、凡·高、德朗、毕加索，各有凝结层魅力的别开生面。回头比较，最丰富、最耐看的凝结层魅力，还是马奈。



左：德加，《马奈夫妇》，1868—1869年，北九州市立美术馆收藏。右：马

奈，《弹钢琴的马奈夫人》，1866—1867年，巴黎奥赛博物馆收藏。剪影：青年德加。

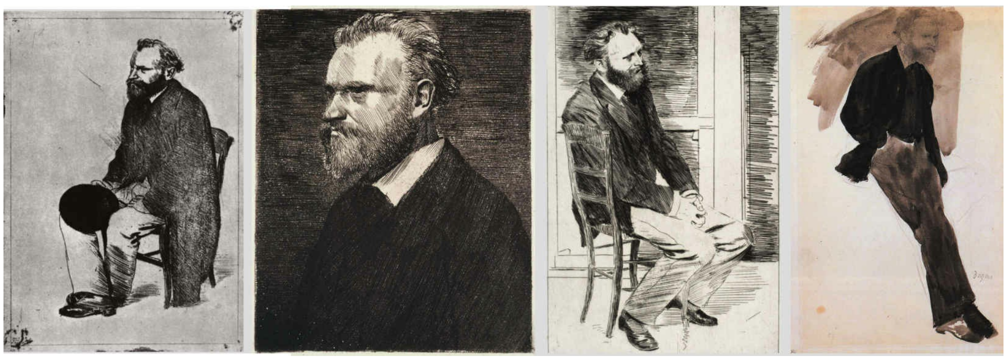
《马奈夫妇》是德加画的，画完后赠予马奈。不知何故，马奈割除了画面右端，只留夫人的半身。德加不高兴，取回了这幅画。现在要看，还得专门去日本北九州市立美术馆。中国，没有一幅马奈的收藏。



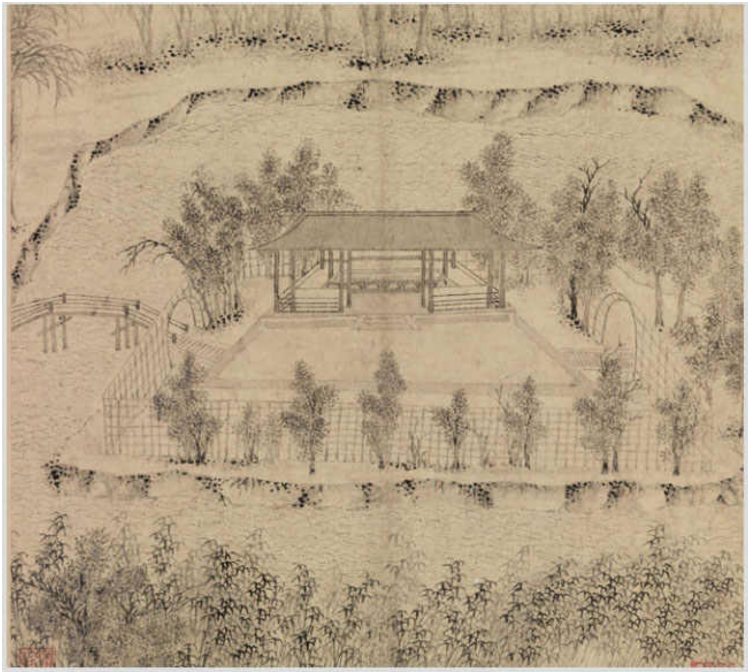
以上三图从左至右依次是马奈、波德莱尔、库尔贝。波德莱尔是写实主义和印象派两代“逆子”的辩护人，当然，他自己也是“逆子”。



左：委拉斯开兹，《伊索》，1639—1640年，马德里普拉多博物馆收藏。右：马奈，《拾荒者》，1869年，洛杉矶诺顿·西蒙美术馆收藏。马奈被认为是从委拉斯开兹汲取灵感的画家，这两幅画相差200多年，确有神会。



这四幅全是马奈像，均为德加所画。





上：文徵明，《拙政园图诗》册页之一，1551年，1979年为纽约大都会艺术博物馆收藏。下：李公麟，《孝经图》局部，1085年左右，1996年为纽约大都会艺术博物馆收藏。

所恨古人不见我

“不恨我不见古人，所恨古人不见我。”

这是南齐书法家张融的名言。他所谓“古人”，指东晋王羲之、王献之父子，后人并称“二王”，他的意思是说，你们别讲我没有二王笔法，要可惜二王没见到我的笔法。

这句话很狂吗？我以为很可爱，意思很深，好几层，拿去给法国结构主义哲学家分析，足够写本书。

可惜张融的书法失传了。我们还得加一句：“所恨今人不见他。”

凡事开口闭口“古人古人”，恐怕以中国人最甚。语言在乎修辞，一句“所恨古人不见我”，其实多么在乎，多么惦记，简直爱恨交加。画家里，下足功夫研究古人，仿效古人，变古人为自己，变自己为古人，莫过于明末的董其昌。

据科学鉴定，纸本作品的陈列超过期限，将会折寿、毁损。所以大都会艺术博物馆素描馆的西洋素描、中国馆的纸本绢本，过三五个月就要收进库房休息。好在大都会的纸本收藏太多了，一年四季，分批更换。直到现在，中国馆的所有收藏我可能还没有看全呢。

《局部》第二季进入大都会艺术博物馆拍摄，中国馆当然是重要目标。2017年3月这里正展出一组重要的长卷画，有李公麟的白描卷子《孝经图》，有传李公麟的《豳风图》，有宋代李唐的《晋文公复国

图》，有明人仿宋画的《胡笳十八拍》……这些画早先看过好几回，每次重见，欣喜莫名，总有心得，现在都给收进去休息了，换了一组山水画。

但是最别致的几幅，没拿出来。五代佚名巨作《乞巧图》，是楼馆亭台宴饮人物的辉煌文献；文徵明有一套《拙政园图诗》册页，从未发表过，通体淡墨，和他著名的设色山水大异，也可说是偏离自己规范的一例；王原祁画作无数，《辋川图》画于70岁前后，是他一辈子最辉煌的山水长卷。自唐朝后，历代画家都画过《辋川图》，王原祁这件可说是历史上的压轴，此后无人超越。

传为五代董源的《溪岸图》，气象大，气格高，浑朴苍茫。民国期间经手徐悲鸿、张大千，后来到了前面提及的大藏家王季迁手里，20世纪90年代，再转卖华人唐氏，唐氏捐赠大都会艺术博物馆。

《溪岸图》真伪，曾是此地一桩大公案，美国汉学家高居翰坚称是张大千伪作，一手建立大都会艺术博物馆中国部的老权威方闻，气坏了，海峡两岸专家也有议论，于是召开全球范围学术会议，相持不下。

一幅中古时期的好画，我不关心作者究竟是谁。我不是鉴定家，也不是民族主义者。以我行外之眼，斗胆胡说，《溪岸图》确乎不很像五代的气息，和董源《潇湘图》比对，殊难应和，但这幅画实在伟大，应是宋元之间的佚名作品，张大千岂有这等气质。顺便一说，高居翰还认为明代吴彬是中国美术史最好的画家，则离谱太远，只能由他去抬举吧。

我不想说，我不信任外国人谈论中国画。我想说，在纽约这间屋子里认识以董其昌为象征的中国山水画，是我出国后的重要经验。扩大说：出国为了什么，就为看清自己的国家，自己的文化。缩小了说：但凡热爱中国古典绘画者，仅仅观赏本土收藏，是严重残缺的眼界。十多年前我曾弄到七八份纽约收藏的经典中国画高仿真卷轴，献给不少朋友看，记得南京油画家毛焰看完，闷了半晌，说了一句话：

“丹青啊，这是爱国主义教育！”

是的，爱国得有个爱法，要是爱得入骨，我的建议，你得出国开眼界。可是流散各国的中国画，涉及考据、理论、政治、历史，是个没完没了的话题，一路站满新老权威，有国人，有洋人，个个脸上长满绝对真理，碰不得。我没学问，还是回头看看今年新换的这批山水画。

这份陈列跨越北宋到晚清，掺杂若干位当代水墨作品，等于从西洋中世纪排到今天，横跨逾千年，分量不轻。但没有格外重要的画作，以我的无知和偏见，喜欢钱杜和丁云鹏这两件，《局部》第一季第十一集提到徐扬的《乾隆南巡图》（绢本），又摊出来了，我格外高兴。总之，这次只能在镜头上过一遍库房精品，给大家知道这里的中国收藏何等精彩，话题，还是落在董其昌。

意大利的马基雅维利说他是人类公共秘书，董其昌呢，我以为是中国山水画的公共秘书。隋唐、五代、宋元的山水大师都由他记账、评说、定性、定位，说法是一套又一套。他自己的画跋，忽而说是学五代的董源和巨然，忽而说是学元代的黄子久或倪云林——董其昌活在16世纪至17世纪，是委拉斯开兹的同代人，当时西洋没有一个画家像董其昌那样，笔笔依据古人，笔笔画给懂行的画家看。为什么呢？

简单说，中国绘画成熟太早了。隋唐的展子虔、李思训、王维，时在6世纪到8世纪，西洋还在中世纪，没有像样的绘画；五代，10世纪初期，山水画高度成熟；两宋山水画黄金时代延绵至13世纪——王希孟《千里江山图》讲过了，今年9月6日故宫又拿出来展览；元代，则是13世纪以后，意大利文艺复兴才开场，等于天还没亮透，元代的大家黄公望、赵孟頫、王蒙、倪云林，已经开始做减法了。

所以董其昌惦记的古人，要么离他上千年之久，要么离他有个三两百年。在他活跃的万历朝至崇祯朝，他是当时十足的现代人。

西洋人要到进入现代，也就是19世纪，回头看看，总算有几百年的绘画堆在那里，画家的自觉起来了。马奈看不起同行，他说：“我画画

是有依据的。”他说委拉斯开兹是“画家中的画家”，结果，他自己也成了画家中的画家，什么意思呢，就是，你得非常懂，才能看出痛痒。他会不会心里想：好可惜啊，好可惜！委拉斯开兹见不到我的画！

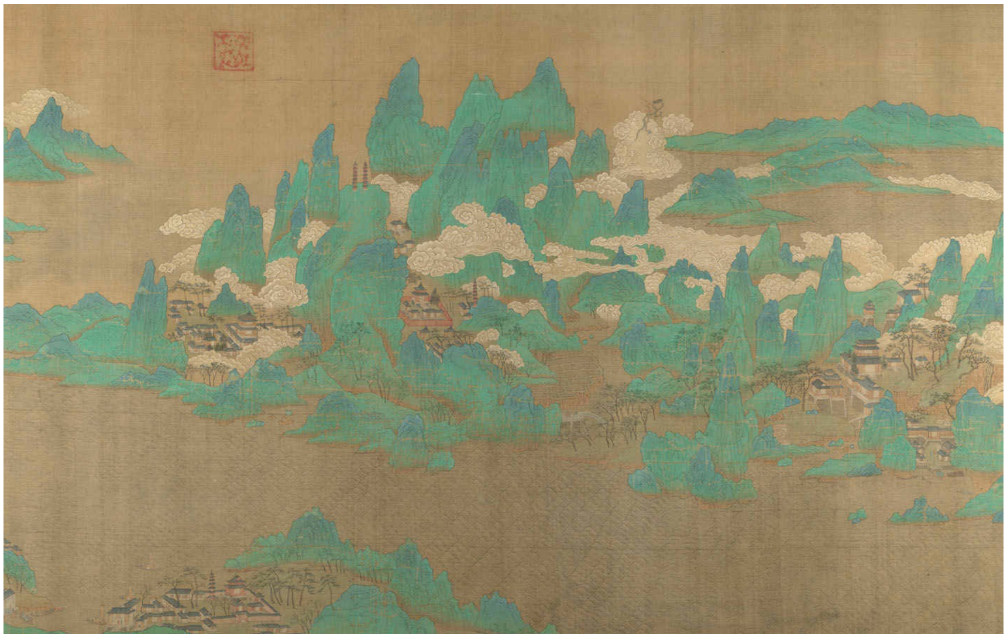
2001年我头一次去马德里普拉多博物馆朝拜委拉斯开兹，没想到，正赶上马奈大回顾展，为了腾挪空间，特意重新布置所有委拉斯开兹的画。记得博物馆门口排长队，绕了好几圈。我跟着排队，心里好感动——马奈早已作古，可是后人安排他和委拉斯开兹见面了。

好像是1992年的样子，大都会艺术博物馆中国部动用了全部展厅，举办“董其昌和他的时代”，当年跟他玩耍的“华亭派”画家陈继儒、莫是龙，都来了纽约。说来可怜，我青年时代哪知道董大爷多么重要，那会儿什么画册都没有，更别提真迹的展览。现如今，年度拍卖每次都有董其昌，有些比这次陈列的董其昌还要好，只是藏家稀罕，大部分画家不稀罕。如今回想，中国的策展人要是能把隋唐五代宋元经典和董其昌一起办个展览，对照对照，让人明白老董一辈子的观念，那该多好啊。

董其昌的年代，没有画册、没有展览，更没有美术馆，好画都在权贵手里流转，董其昌是朝廷高干，南京礼部尚书，大地主，他在董源《潇湘图》后的亲笔题款是坐在船上写的。一幅五代的长卷怎么会在一条明代的船上呢？据说那是他自己的收藏，多奢侈啊。

几百年过去了，我大老远跑来纽约，却在大都会艺术博物馆撞见了松江人董其昌——我中学时下乡摘棉花、割麦子，就在松江县，根本不知道谁是董其昌——后来呢，我把董其昌的画册和书帖摊在地上，拿着油画家伙画写生，至少画过二十来幅，每次画到入神，我心里真会想：

董老太爷，您不知道我在画你呀。



中国人这样子画风景，西洋人到底梦不到（西洋人那样子画人像，画裸体，中国古人也梦不到）。每次排图排到中国古典山水画，便立即神清气爽。大都会艺术博物馆收藏的这幅小画，虽非名作，照样富贵而清雅。“雅”字，西洋文实在无法翻译，无法懂。



佚名，《乞巧图》局部，五代，大都会艺术博物馆收藏。这幅亭台楼阁仕女图，可能是我见过的规模最大的绢本。仅此一画，可成博士论文，可成书——关于古代建筑研究，美学研究，工笔重彩画研究，仕女画研究，室内空间研究，宋代家具与器物研究，等等——谁来写呢？



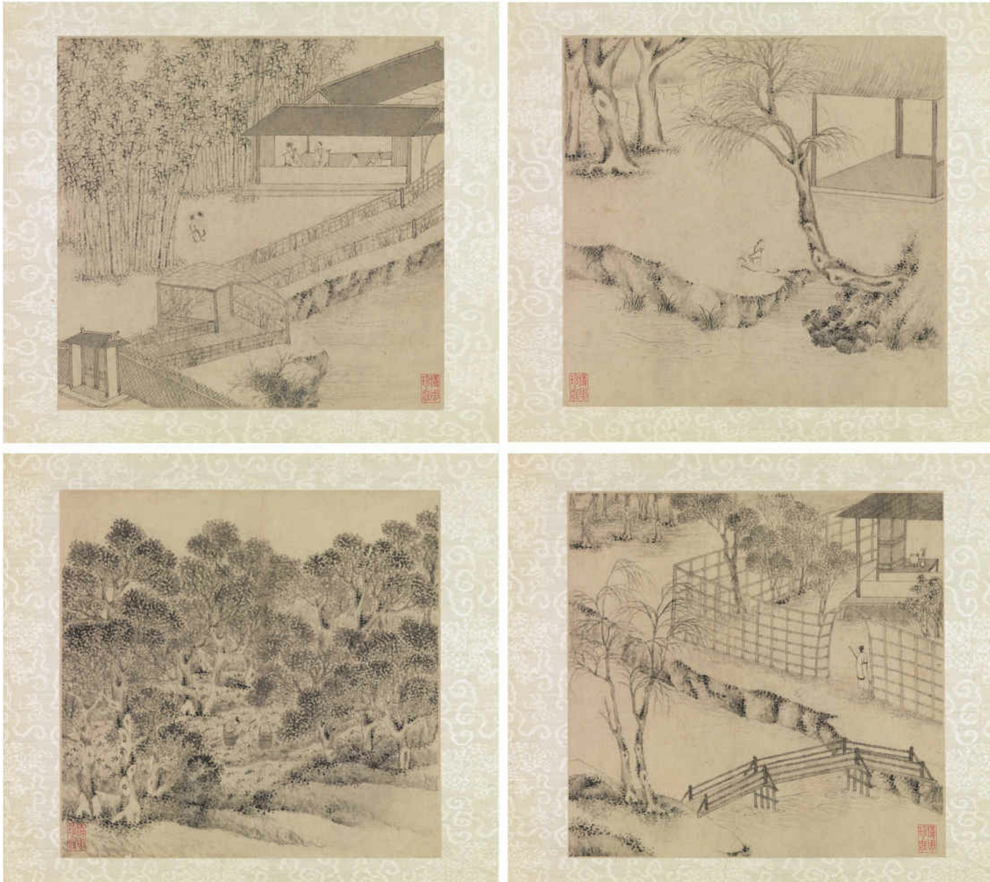
左：（传）董源，《溪岸图》，五代，大都会艺术博物馆收藏。右：（传）李思训，《江帆楼阁图》，唐，台北故宫博物院收藏。

《溪岸图》原画气势恢宏，昏暗老朽。《江帆楼阁图》原画富丽沉郁，贵不可言。但我又要说：图片只是一斑，不能传达原件神韵之万一。





上：李唐，《晋文公复国图》局部，宋，1973年为大都会艺术博物馆收藏。
下：徐扬《乾隆南巡图》（绢本）局部，1770年，1988年为大都会艺术博物馆收藏。



文徵明，《拙政园图诗》册页四幅。

这是我所见文徵明最好的画，好到他自己不知道，我怎么知道他不知道呢？我只能说，我也不知道。原作墨色如糯米般，粒粒矜贵，对着光线，细看墨色，荧光微动，无可形容。





上：王原祁，《辋川图》局部，清，1977年为大都会艺术博物馆收藏。下：（传）王蒙，《辋川图》局部，元，华盛顿弗利尔美术馆收藏。这幅《辋川图》是我所见王原祁最好的画。每次见到，不停地叹气——其实是深呼吸。



王原祁，《辋川图》局部。据说，王原祁画这枚长卷时已过70岁。



这张肖像画的是谁？我不知道。这个玩意儿现在属于谁？暂时不说，看内文，看这一集，您就知道了。能透露的是，他跟您巴掌一样大小。

郑重其事的肖像

现代人拍照太容易了，不必摄影师，彼此随时拍，拍了随时发，手机藏着各种美颜软件，最流行是自拍。去年有位粉丝不由分说拉着我，拍完一看，我变成剥了壳的茶叶蛋。

如今的彩色婚纱照，好难看，黑白婚纱照那才叫好看。那种好看来自神秘的理由：黑白。此外，还有一个具体的理由，就是：郑重其事。

照相馆时代结束了。大家发现了吗：摄影史初期的人像都是发呆的、严肃的，因为曝光太慢了，照相师、拍照人，个个郑重其事。古人画肖像，郑重其事一百倍，为什么呢，因为几百年上千年前画幅肖像非常非常麻烦，因此，非常非常郑重，换句话说，那是一件神圣的事。

埃及法尤姆出土的坟墓肖像，距今1900年上下，可能是人类最早的肖像画，每一幅咄咄逼人，你看了会有点害怕。可是伦勃朗和委拉斯开兹也无法超越法尤姆肖像，为什么呢，因为人类做事，年代越早，越是神乎其神，越是郑重其事，何况那件事有关人类自己的脸。

《局部》第一季第六集讲到，古代绘画几乎都是订件，没有自由创作这回事。照本雅明的说法，贵族肖像是权力和财产的证明书。这是马克思的观念，有道理吗？有道理的。平头百姓哪有资格请人画肖像？当年英国亨利八世没儿子，一个接一个找对象，各国皇家女纷纷应征，事先画成精细的肖像给他选，谁来画呢？其中就有鼎鼎大名的德国画家小

荷尔拜因。

法尤姆肖像的话题太大，以后专门讲。今天先讲二楼欧洲馆的三对夫妻肖像，作者是超级大腕儿，我们先从年代最晚的看起吧——

这是安格尔为一对贵族夫妻画的肖像。大家也许知道，安格尔和德拉克洛瓦公开叫板，德拉克洛瓦要走向浪漫主义，安格尔要回到拉斐尔。现在两位冤家的画挂在一个房间，诸位自己选择：喜欢安格尔，还是喜欢德拉克洛瓦。

刻意古典的安格尔为了追求他心目中的拉斐尔，成了变形画家：女人身姿的种种弧线、斜度，都被悄悄拉长了、扭曲了。展厅墙角挂着他为《大宫女》画的单色草稿，过分修长的裸女背部引起很多考证和争论：腰椎和尾椎到底多少节？

不管多少节，轮到为富豪画肖像，既要美化，又要画得像，安格尔的变形收敛了。大都会艺术博物馆办过安格尔肖像专展，非常厉害。要论肖像画的经典性，他可能是最后一位极度认真的订件画家。

自古皇亲国戚的肖像画有一大看点：盛装。安格尔描绘盛装图案时，完全忘了拉斐尔，半自觉进入现代美学，没有宗教感，没有人文主义。请看贵妇肖像下半截的富丽图案，丝丝入扣，绚丽而沉默，他描绘的图案，他的图案描绘，变成不动声色的形式。面料，是服务贵族的一大行业，有本画册叫作《安格尔与面料》，画册里全是安格尔肖像画的盛装局部图像，好看极了。

知道吗，今日中国富豪装修豪宅，窗帘啊，衬布啊，靠垫啊，专门到英法德意家族经营的高级面料公司进货，如今欧洲不景气，好可怜，豪华面料业江河日下。我在北京居住的小区对面有一家福建人开的面料店，老板自豪地告诉我，下一步，就是收购意大利老家族的面料企业。

好，再来荷兰馆看看这两枚圆形夫妻肖像。谁画的呢，我顶喜欢的哈尔斯。《局部》第一季讲过，哈尔斯隶属哈勒姆画家行业工会，订件肖像大王，一辈子不知画过多少殷实人家的爷爷奶奶、儿子孙子。这是

我见过他订件中格外精美的一对，处处手到擒来，简直是在方寸之间炫技，却又浸透荷兰绘画的朴素感，这俩老头老太，正是当年荷兰辛勤致富的民间企业家。

欧洲16世纪和17世纪流行小小的圆形肖像画，画在铁板上，配上小镜框和小金链，揣在怀里。那时的荷兰人就像现在的温州人、福建人，到处跨海跑生意，出门在外，想老婆想孩子，就取出来看看——看，我也买过两枚圆形肖像，画中人是有钱的小少爷，只是无名画家到底比不过哈尔斯，可是你仔细看看，画工了得，可见当时多少技艺高超的匠人为企业家们服务啊。

好了，最后我们来看15世纪比利时画家梅姆林。文艺复兴时期，南欧，北欧，各有各的厉害，比利时、荷兰早先属于一个地区，叫作尼德兰，尼德兰绘画单是出了天才的凡·艾克和梅姆林，就已光芒万丈！

这两幅小型肖像画是北欧绘画的珠玉之作，面对珠玉，语言没有用的，三对夫妻肖像，我以为这一对最最神妙，简直超凡入圣，结果呢，超圣入凡。我想说，这也是梅姆林对自己伟大规范的一时偏离。

15世纪南北欧绘画的主旋律，还是《圣经》主题，肖像画是副业。梅姆林一画肖像，目光、意识，解放了，笔下出现活人的真气。这对夫妇是意大利佛罗伦萨驻尼德兰的银行家，等于跨国金融界人士，又是信徒。那时不少肖像是三联画，左右的夫妇双手合十，对中间的《圣经》画虔敬礼拜，现在《圣经》画面遗失了，就剩这对夫妇像，反倒成全了肖像的主题。

说来罪过，我也买到一件15世纪尼德兰家族肖像三联画，中间的圣经图遗失了，所以价钱便宜。大家看，左侧是父子，右侧是母女，英国人弄走的敦煌卷子也有无数供养人肖像，另是一种好看，但左右跪倒的供养人面目雷同，不像尼德兰绘画，个个神形毕肖。当然，我买的这幅画跟梅姆林作比，到底逊一筹，此外说明什么呢，说明那时的欧洲遍布家族肖像。

所以每次看到梅姆林这对肖像，我总是无可奈何。摄影发明后，郑重其事的肖像画再也不会有了。

中国现存的家族肖像多半画在明清两代。朝廷命官，巨家富贾，祖孙满堂，毕恭毕敬。明清主流是文人画，家族肖像进不了美术史，也进不了美术馆。问题来了。俗话说：富不过三代。战争、迁徙、时代变故、家族沦亡，欧美古董店角落至今挂着若干陈旧不堪的明清家族肖像，显然挂了几十年，没人买。中国人是要拜祖宗的，祖孙三代的画像，怎会离开祖屋，流到欧美呢？

同样的问题是：大都会艺术博物馆这三对夫妻肖像，当初画完交货，必定郑重其事，可是家族背后的故事，没人知道，也没人在乎了。尼德兰这两份殷实的家族，是到第几代出手变卖了祖宗的画像？

有趣的是安格尔这对夫妻肖像。大家知道吗？收藏者是印象派大佬德加。德加最崇拜“我主”安格尔，年轻时拜访过老人。安格尔生于1780年，德加生于1834年，年龄悬殊54岁，相当于祖孙，然而到了德加晚年，安格尔所画的两位贵族肖像就离开富贵之家，流入市场。

德加是狂热的收藏家，藏品逾千。1917年他过世了，遗物拍卖，美国人就买了这两件肖像，日后捐给大都会艺术博物馆。实在说，所有古代肖像画原本都属于某个家族，都被族亲后代出卖，永远离开老家，挂在美术馆，公开展示——想想看吧，今日亿万张家庭照片，将来会进美术馆，被公众一遍又一遍瞻仰吗？

木心曾说：年代更替，艺术的第一重价值自行消退，进入第二重价值。什么价值呢？艺术的价值。今天看这三对画作，我们不会对画中夫妻发生感动，而是默默赞叹安格尔、哈尔斯、梅姆林，墙上这三对画作，其实是三位艺术家自己的肖像啊。

哈尔斯一辈子不知画过多少夫妻肖像，都是订件，可是他晚年在养老院穷死。我前面说，所有肖像画都是艺术家自己的肖像，这话，怎样对照哈尔斯自己呢——算个思考题吧。



佚名，法尤姆肖像五枚，公元1—4世纪。据约翰・伯格的说法，法尤姆肖像的规矩是：画家必须征得被画者同意才能画。严格说，这是墓室画，除了被画者及亲属，外人不得见。逾千年后被发掘，始得重回人间，今分布在欧美各国博物馆。



英国国王亨利八世六位太太的肖像。上图从左至右：（传）阿拉贡的凯瑟琳、安妮·博林、珍·西摩。下图从左至右：克利夫斯的安妮、凯瑟琳·霍华德、凯瑟琳·帕尔。



英国国王亨利八世的肖像。小荷尔拜因，《亨利八世肖像》，16世纪40年代，华沙国家博物馆藏。



20世纪的婚礼照片。每位新郎新娘的姿态与神情，郑重其事。



左右两图：安格尔，《雅克——路易·勒布朗夫妇肖像》，1823年。初由德加

收藏，1918年为大都会艺术博物馆收藏。安格尔活到了有摄影的年代，中图为他晚年照片。




左图：哈尔斯，《佩特鲁斯·斯克里维留斯与安娜·范·德·阿尔夫妇肖像》，1616年，1929年为大都会艺术博物馆收藏。右图：哈尔斯，《彼得·恰克夫妇肖像》，1635—1638年，右一图为伦敦国家美术馆收藏，右二图为洛杉矶郡艺术博物馆收藏。哈尔斯一生画过逾百件夫妇肖像。右图这对男女未必是夫妇，可能是哈尔斯的单件肖像作品。



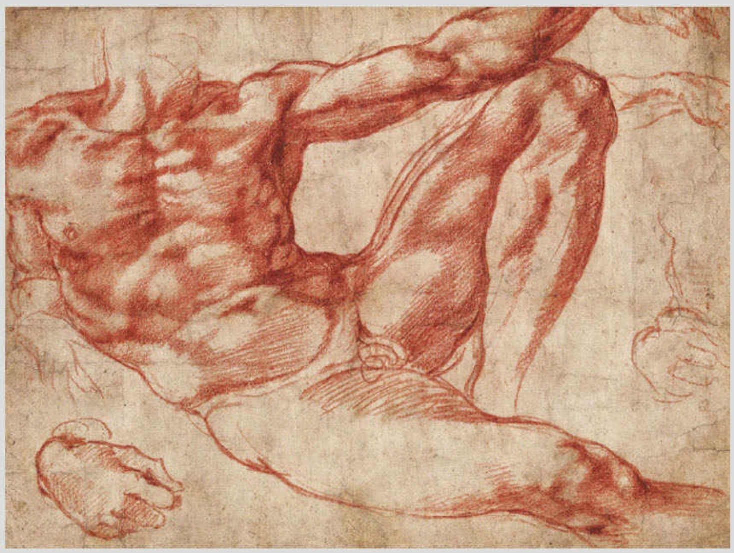


梅姆林，《玛利亚·波提纳利与托马索·波提纳利夫妇肖像》，约1470年，1913年为大都会艺术博物馆收藏。肖像画到这样子忠实、凝练、恭谨、灵妙，几乎不像是绘画，而全然成为绘画。



欧洲与美国的古董店，堆满古董。昏暗的墙角常有明清家族肖像图张挂着，显然挂了几十年。有的品相尚好，有的破烂不堪。谁是画中的主人？什么年代，因为什么处境，家族后人做主卖出？谁无父母，谁无祖宗，画中官员不论位阶高低，均曾权倾一时；画中的家庭，均享富贵荣华。现在，这些有名有姓的中国人停在海外的墙角，我每看见，立刻掉头走掉。





上：安格尔《大宫女》素描草稿。下：米开朗琪罗西斯廷教堂天顶画亚当的素描草稿。多美啊，我指的是，当这两份草稿在页面相遇，多美啊！这是草稿的神遇，也是排版的享受啊。

草稿与正稿

鲁本斯、伦勃朗、委拉斯开兹，并称17世纪巴洛克三大师。以我偏爱，还要加上哈尔斯。几位大师的画这里都有，一人讲一幅，可凑四集，为什么不讲呢？

没去欧洲前，大都会艺术博物馆是我的天堂，后来一次次去欧洲巡视，哪怕远未看遍，纽约收藏可就比下去了，欧洲家底实在富厚，美国人有钱，你就买吧，但重头大戏都在家。

印象派和现代主义太多精品，流出去了。欧洲人的历史记忆太骄傲，法国人当年瞧不上印象派，也瞧不上没文化的美国人，稍不留神，美国人连连得手。就说费城吧，塞尚的晚期重头，雷诺阿的晚年重头，杜尚一生的要件，几乎都在那里，欧洲人要看，对不起，请坐飞机自己来。

话说巴洛克大师，在阿姆斯特丹国立博物馆、圣彼得堡冬宫博物馆、维也纳艺术史博物馆看过伦勃朗，纽约收藏再好，也是零头。在马德里看过委拉斯开兹巨作，在维也纳看过西班牙公主作为嫁礼带走的《宫娥》系列，纽约收藏再好，也是零头。阿姆斯特丹附近的哈勒姆小城养老院，挂着哈尔斯六幅巨大的警卫队长官群像，举头看过，再看散在各国的哈尔斯，就嫌不过瘾了。

不过大都会艺术博物馆这点零头加起来，也很吓人，根本讲不完。

只为来趟纽约不容易，这几天晚上馆里转，满墙数不完的画，实在为难。昨晚看了一眼委拉斯开兹专厅，忽然选了这幅“骑马图”（《奥利瓦雷斯公爵像》），我以为本馆的委拉斯开兹收藏，这件最好，找个点发挥，或许有话可以说。

大抵要紧的作品，隆重的订件，都会有草稿。草稿，中国人叫作粉本，有简略，有精细，西洋画草稿则有精粗不一的素描，也有认真描绘的油画稿。委拉斯开兹一辈子养在宫廷，皇帝皇后，王子公主，一个挨一个画，每人画好几幅。此外，朝廷的文武重臣也不能怠慢。这位骑马将军估计是军区司令级别吧，昂然回头，不可一世，远处浓烟消散，想必打了什么胜仗。

我格外喜欢这幅骑马像，画得又隆重、又潇洒，许多局部耐看极了，布满只有委拉斯开兹才能挥洒自如的笔法：层层铺衍刻画坚实的形体后，他在各个部位——盔甲的闪光，皮靴的褶皱，飘动的饰带……用笔轻轻扫动、点缀、提亮，画出最传神的细节，看上去像是轻快的呼吸。

十八九世纪许多画家学这一招，最有才的是美国画家萨金特，能品大师，可是他的扫动提点，太帅、太露，哪有委拉斯开兹的高贵、稳重、克制，潇洒起来，不动声色。

画册告诉我，这幅画是草稿，正稿挂在马德里，有多大呢？2001年走去一看，吓坏了，真人真马大，加上背景、镜框，全画超过三米高。将军的动作不变，坐骑换成一匹棕色马，可是我有几分失望，看看就走了，原因很简单：正稿要献给皇上和将军看，画得太过郑重，草稿上迷人的松爽消失了。

我年轻时什么都不懂，更没开眼，以为大师全是好画，“文革”后读了意大利史家文杜里的《西欧近代画家》，他从戈雅谈到凡·高，用不少名作举例子，说是正稿不如草稿好。

譬如英国风景画大师康斯太布尔一幅风景《干草车》，正稿不如草

稿；柯罗写生的《南尼大桥》，生气勃勃，正稿远不如。我一时有悟，因为我和不少同行经常为此沮丧：草稿画得蛮好，搬上大画布一本正经画，生气全没了。第一次动手画，你是在空白的布上寻找那幅画，感觉是新鲜的、机警的、锐利的。到了复制，你再全神贯注，那幅画已经在那儿，一路描绘，只是核对加工的过程，全画的生气，画着画着，不知不觉没了。

读了文杜里，哦！原来大师也会这样！

后来康斯太布尔回顾展来纽约，正稿草稿对着看，果然如文杜里所说。卢浮宫挂着《南尼大桥》草稿，非常小的写生，处处有神，作为订件的正稿，确实乏味。委拉斯开兹“骑马图”是又一印证。前面谈提香，说到复制自己的画大抵不如第一幅，也是这个道理。

但不能因此说，所有正稿不如草稿，鸿篇巨制的正稿，有如搏斗，调动全部才华和神志，你不能想象伦勃朗伟大的《夜巡》，委拉斯开兹的巨幅《布列达的归降》，库尔贝的《画室》和《奥南的葬礼》，居然不如草稿。

此外，草稿与正稿的定义，随时代改变，现代绘画的草稿不再追求完成度，而是简单草率的变体画。凡·高画风景写生前后，会在给弟弟的信中用钢笔涂抹小小的草图。毕加索《亚威农少女》的草稿，多到几乎可以开展览。

草稿之美，中国人最懂。《局部》第一季提到东晋陆机的《平复帖》，王羲之的《十七帖》，唐人颜真卿的《祭侄文稿》，全是随手涂改的信稿，是中国书法不可超越的极品。

文人画，则无所谓草稿正稿，意思出来，就罢手了。

各门类艺术都有草稿。文学手稿不断涂改，事后成为珍宝，电脑写作消灭了草稿，除非作者留存草稿的文档。音乐演出前，一遍又一遍排练，同草稿的演练意图近似。我喜欢看排练，指挥为某一句叫停，要求乐队重来，从中窥见演奏的堂奥，但到正式演出，一遍过，不容差错。

所有作品的呈现都是一次性。绘画幸运，纸张、画布，是物质，也是证据，画好画坏都能留下来，舞台表演可不行。鲁宾斯坦演奏无数次肖邦，每场一次性过，他心里清楚，某次若有神助，再无法重现，另几次各有瑕疵，再无法收回了。

演戏更是如此，电影拍摄可以一条条重来，话剧、京戏玩儿真的，平时咬牙苦练，上了台，一次过，哪有草稿正稿。台词念错，动作闪失，你不能停下来，抱拳对台下说：对不起，容我重来。大演员于是之谈他演《茶馆》老板，第三幕有个悲酸的环节，导演要求每次稍稍哽咽，闪几滴泪。当年《茶馆》一演好几个月，天天上，怎么办？你猜于是之怎么说，他说，每晚上场前他就劝自己别紧张，心里默念：

往坏了演吧，往坏了演！

大演员说的都是大实话。艺术的得失，全都赌在这句话：往好了画呀往好了画，可别画坏呀！结果呢，画坏了。索性豁出去，画坏拉倒！结果呢，没事，反倒好了。

西洋画可以修改，水墨画下笔无悔，和上台演戏一样，所以于是之后一句话也说得好，他说，每当第三幕演到那节骨眼，他颤巍巍果然弄出几滴泪，心里就会默念：

这回没演砸，这回没演砸！

前一句话，是经验和智慧，后一句话，便是暗暗得意，享受自己呢——诸位要知道，所有好作品都是艺术家的享受记录，每幅好画凝固了画家的享受、愉悦、得意扬扬。当然，所有艺术也是苦修，你以为于是之真的破罐子破摔，往坏了演吗？平时不晓得下多少苦功啊。

天才的苦功，要看草稿。这幅浑厚潇洒的“骑马图”草稿就是下苦功，可是画着画着，委拉斯开兹享受起来，得意极了，结果正稿跟他过不去，不给他再次得意的机会了。

当然，“骑马图”正稿并未画砸，只不如草稿松爽罢了。

最后，我对这幅《奥利瓦雷斯公爵像》唯一的不可想象，是每个画

家的工作性困难：有匹宫中的良马打扮好了，给他做模特，这是一定的，但马夫怎样使这畜生听话，不断腰身打挺，前腿高举呢？即便它为画家打挺一百回，每次也只一瞬间，当时哪来照相机，委拉斯开兹稳重潇洒端着笔，怎么观察，怎么画，而且画得这么好？



费城郊外的巴恩斯艺术博物馆专厅之一。巴恩斯先生是化工大亨，嗜画，买下大批印象派与早期现代主义作品，其中包括塞尚和雷诺阿晚期经典，全都离开法国，移居费城。可见当时的巴黎人真是傲慢，真是不懂啊。



荷兰小城哈勒姆的养老院，哈尔斯终老去世之地，如今是哈尔斯美术馆，他最牛的六幅长官宴饮图全在这里。第二回去，四看展厅无人，我索性单腿跪下半分钟，然后心满意足地站起来。



马德里普拉多博物馆委拉斯开兹专厅。他最庞大、最神奇的《宫娥》供在正中央。画画之余，他兼任宫廷采购艺术品的主管，前景的古罗马雕刻《赫马佛洛狄忒斯》，据说是他买的。



左上的两张图，是伦勃朗素描草稿与油画正稿。其他图全部是凡·高的草稿。凡·高的书信，举世闻名；凡·高画在书信上的草图，独一无二。什么叫作孤独？什么是伟大的独孤？请看这些带草稿的书信吧。



请看，前页凡·高的草图全部实现为伟大的油画。重要的不是这些画如今多么著名，而是，当初多么寂寞：只有凡·高两兄弟看过这些草稿与正稿，直到凡·高死掉，没人在乎这些画。据说，几乎当时所有印象派天才都讨厌凡·高，远避这位神经兮兮的荷兰人。



左图：毕加索，《亚威农少女》，1907年，纽约现代艺术博物馆收藏。右图：《亚威农少女》草稿。20世纪80年代看过一个专题展，几乎全是《亚威农少女》的相关草图，有油画，有素描，有水彩，上百张。



委拉斯开兹，《奥利瓦雷斯公爵像》的油画草图（左图）和正稿（右图），1635年。草图为大都会艺术博物馆收藏，正稿为马德里普拉多博物馆收藏。



佚名，《胡笳十八拍》长卷局部，明，大都会艺术博物馆收藏。

绘画与时间

如羁囚兮在缧绁　忧虑万端无处说
使余力兮剪余发　食余肉兮饮余血
诚知杀身愿如此　以余为妻不如死
早被蛾眉累此身　空悲弱质柔如水

以上是唐代诗人刘商描写东汉末年蔡文姬的《胡笳十八拍》第三拍，文姬哭诉自己宁死不从而不得不从的命运。她的故事太有名了：23岁那年，她被匈奴左贤王掳去纳作王妃，被迫为胡人生了孩子，历尽悲苦，化为长诗。她父亲是参与续写《东观汉记》的蔡邕，是我们讨厌的曹操以重金将她赎了回来。

蔡文姬的《胡笳十八拍》字字血泪，千古流传，郭沫若誉为《离骚》之后最动人的长篇叙事诗。宋代画家据此画成的长卷，今已不存，1982年我在大都会艺术博物馆忽然看到明人仿宋的《胡笳十八拍》长卷，大为感动，趴在展柜玻璃前一首首默念（刘商诗文），完全忘记我在纽约。以下第十拍，倾诉她身处胡地的绝望，生养胡儿的羞耻，身为人母的煎熬：

恨凌辱兮恶腥膻　憎胡地兮怨胡天

生得胡儿欲弃捐　及生母子情宛然
貌殊语异憎还爱　心中不觉常相牵
朝朝暮暮在眼前　亲生手养宁不怜

英国画家大卫·霍克尼有本书叫作《图画史》，其中的段子，大有深意：一位曾经修习美术的青年转向电影专业，导演对他说："别放弃美术馆，别不看画，画不会动也不会说，但绘画更持久。"

是啊，想想看：一千年后的人类还会兴致勃勃回看今天的好莱坞电影吗？可是美术馆挂满成百上千年前的绘画，每天有人涌进来看，还会一直这么看下去。为什么呢，绘画更长久。

绘画为什么长久？长久就是好吗？都可以再商量。有一种定义，说绘画是空间的艺术，音乐是时间的艺术，我以为指绘画与音乐的呈现方式，说对一部分。霍克尼看得更深，他认为好画不但容纳时间，而且创造时间，画出后，为时间所拥有，跟着时间走。他列举许多西洋名画，分析单幅画面能置入不同时段的情境，但他格外崇拜中国长卷画，认为中国人最懂时间与绘画的关系。

法国美术史家达尼埃尔·阿拉斯更是用"错时论"看待一切绘画，他说，所有绘画容纳着错综复杂的时间感。

以时间谈绘画，其实是西洋人的观念，中国人论画，唐人如何，宋人如何，也是一种时间观，但不用时间这个词。眼前的《胡笳十八拍》作者，就分明懂得怎样分布时间。

这份长卷以刘商诗分隔十八段画面。第一幅是汉家的场景，文姬被带走了，此后描绘跋涉途经的荒漠、露营、大雁、明月，叙述流亡途中的思国思亲之痛。在画了汉军迎蔡夫人归汉后，结尾重复了第一图汉家的场景：文姬回来了。

叹息襟怀无定分　当时怨来归又恨

不知愁怨情若何　似有锋铓扰方寸
悲欢并行情未快　心意相尤自相问
不缘生得天属亲　岂向仇雠结恩信

是啊，“当时怨来归又恨”，到了终于归汉，蔡文姬又心疼留在胡地的亲生儿。而一头一尾的画面重合，概括了文姬流落敌国的12年岁月，好似一部电影，文姬的诗句，便是影像的旁白。

阿拉斯的“错时论”，不知是否包括照片。罗兰·巴特说他观看耶稣诞生地伯利恒的老照片，三重时间令他晕眩：耶稣诞生的公元元年，照片拍摄的公元19世纪末，还有，巴特看这幅老照片时，已是20世纪下半了。

以这样一种时间观回看中国古典长卷画，我们会晕眩吗？蔡文姬的故事发生在公元2世纪末，距北宋人入画，相隔八九百年，而明人仿北宋画，又迟了300多年，而今我们在大都会艺术博物馆橱窗里凝视这幅画，与明朝相隔多少年呢……

大都会艺术博物馆收藏的《晋文公复国图》是另一程漫长的时间之旅，作者是宋代李唐。论画工，《胡笳十八拍》远不及这幅高古，论画意，李唐是正宗宋画，秉承唐风，比唐画还要周正，但处理时间的方式，则两幅长卷同出一辙。

晋文公重耳忍辱负重，谋划复国的故事，发生在先秦时代，比蔡文姬的故事早800多年。李唐以《左传》的叙述文断开每一画面，顺序交代了晋文公复国的全过程，但这是故事的时间，不是画卷本身历经的岁月。

先秦时代，纸张尚未发明，魏晋始多绢画，到了唐宋，绢本、纸本的长卷画已然高度成熟，而李唐下笔画这幅长卷，距晋文公时代过了1700多年，是为宋代人叙述很古很古的故事，画中的晋国，早已灭亡。而北宋距今，又是1000多年，所幸《晋文公复国图》品质良好，并无破

损，好好地摊开在纽约的玻璃柜里。

是啊，绘画不说也不动，可是，绘画更长久——这句话的意思，就像时间，能够不断延伸。

很可惜，现在晋文公和蔡文姬去库房休息了。我们看西洋画，譬如普桑与雅克——路易·大卫画的《掠夺萨宾女人》，也是描绘公元前的故事，文艺复兴千百件《圣经》故事画，对当时的欧洲人来说，同样是一千几百年前的图景。区别是，中国长卷画能把长时段的大量情节收入一个画面。西洋画也有类似的功能，譬如祭坛画，但是，大多数西洋历史画是独幅的，通常讲一个故事，一个场面，一段时间。

自从西洋人发明了电影，人类图像史——注意，不是美术史——出现了移动画面。电影叙述虽然不能和长卷画类比（绘画不会说，也不会动），但有一项功能相似，就是，容纳长度时间，自由置换时间。

但电影顶多只有两三小时叙述量，20世纪五六十年代，欧美进入电视时代，连续剧出现了，80年代，中国迅速跟进，90年代，我在纽约居然看了大约两千集中国连续剧。到了网络时代，连续剧成为长篇电影，我回北京后，暴看美剧，有一次见到美国电影协会主席，我说现在美剧的活力和品质远远超过电影，他完全同意。

《纸牌屋》《国土安全》《唐顿庄园》《广告狂人》，不去说了。我还看了英国的《亨利八世》，意大利的《波吉亚家族》，一是古装好看，二是故事好看，我不明白拍杀头是怎么拍的，脑袋滚进箩筐里，陪法场的女仆吓出尿来，从裙底下慢慢往外流……

2016年连环画大师贺友直先生去世，我写了纪念的文章。电视连续剧出现前，连环画，是纸本绘画的时间容器，和连续剧一样，提供一程又一程时间之旅，上百小时看下来，那种岁月之感、历史之思，什么艺术都无法取代。

看连续剧搭进去的是什么呢？还是时间。刚才我贸然做了假设：千年后的人类还会看今天的电影和美剧吗？这是无法预测的事，但宋元人

绝对想不到千百年后，他们的长卷画被重金养护着，存在玻璃柜里，有我这样的傻逼看了又看，而且感动，而且要来说，为什么呢？

想来想去，难回答。蔡文姬、晋文公的故事，固然动人，但我真的是为故事而喜欢长卷吗？其实不然。我是个无可救药的画家，嗜好看画，有如“毒瘾”。我喜欢想象那个古代画家怎样猫在桌边描画一个个小人，沉醉于千年往事。大家知道吗？一幅画的动人之处，还包括画家画画时的憨傻和痴呆。

可是如果不为拍摄《局部》，平时我从没把《胡笳十八拍》高仿真卷子取出来，静静地看。我在干吗？老天爷！我在一集接一集看美剧，也像“吸毒”一般。

这是分裂人格吗？这是眼下太方便获取巨量图像讯息，以致人类更贪婪，试图拥有更多时间感吗？

我不知道。我也不知道自己更迷恋影像或者绘画。还是那句话：绘画不会说，也不会动，但绘画更持久——好句子总是不好解释、解释不好的。说到头，美术馆里的收藏就是重重叠叠的时间啊。



（传）李唐，《文姬归汉图》册页，宋，台北故宫博物院收藏。



佚名，《胡笳十八拍》（第二拍、第十五拍局部），明。上图中，蔡文姬戴着宽帽、围着面纱，骑在马上，被胡人带往胡地。下图中，蔡文姬被军人簇拥着，告别骨肉，回归汉家。



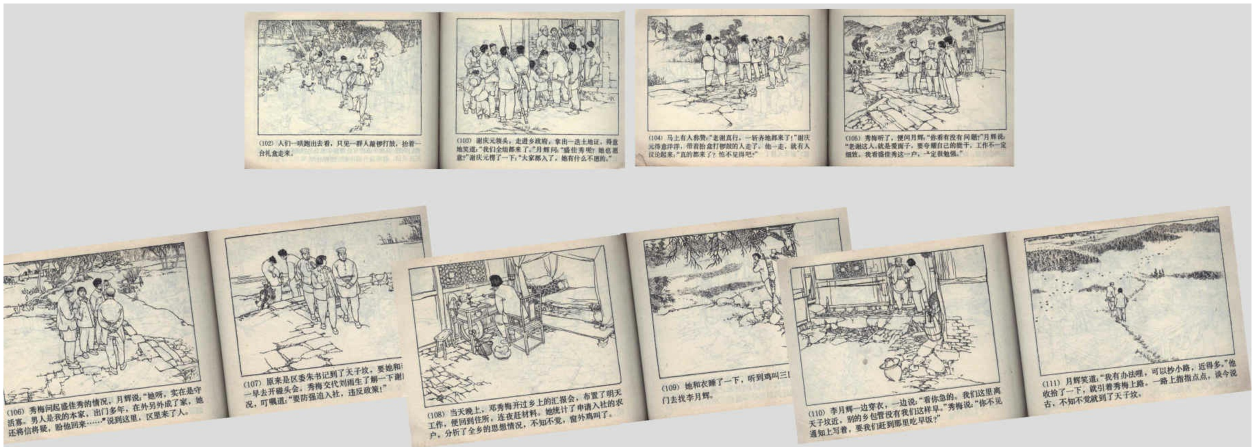
《胡笳十八拍》局部，分别描绘流落途中的场景，自左至右：安营扎寨、帐下对坐、遥望故国、相顾痛哭、马饥衔草。



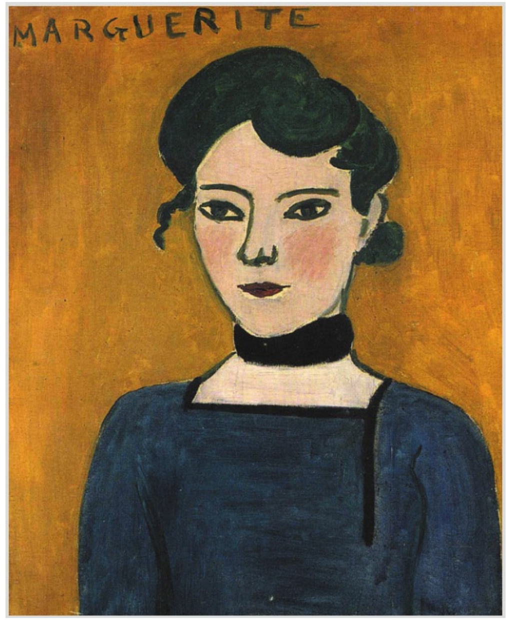
佚名，《胡笳十八拍》（第十二拍至第十四拍局部），明。



左图是《胡笳十八拍》第一个画面，胡人从蔡家带走文姬。右图《胡笳十八拍》最后一个画面，蔡文姬回家。长卷一首一尾，出现了同一个院落。



连环画《山乡巨变》，贺友直画于20世纪60年代。古人的长卷画是单一纸面的连环画，今人的连环画，是连续分页的长卷画。这样的概括，当然不对，但二者的功能，都是为了延绵不辍的叙述，让人连续不断地观看。贺老师自己说，他画这套连环画的灵感，来自张择端的《清明上河图》。



亨利·马蒂斯，《玛格丽特肖像》，1907年，巴黎毕加索博物馆收藏。玛格丽特是马蒂斯的女儿。毕加索佩服马蒂斯的色彩，格外喜欢这幅画的简单色块，数十年放在自己画室里看。

艺术与大众

每过若干年，这里的陈列就会调整一次，工程大，耗费多，为什么调整呢？为了更新设计，加入新藏品，让位大型特展，填补出借展品的空位，酌情移动艺术家位置……

我所站立的19世纪厅，陈列到后印象派的塞尚、高更、凡·高为止。1982年我刚来时，毕加索、马蒂斯陈列在楼下的20世纪馆。新世纪初我回国了，探亲时再来看，发现毕加索和马蒂斯上了二楼，归入塞尚那组展厅，远远看过去，显得苍老了。

是啊，我比1982年老了35岁，他俩的画可不也得老嘛。

历史不是静止的。所有作品跟着岁月成长、变化，给出新的讯息。现代诗人艾略特说过一段话，大意是，但凡出现新的作品，历史上的经典都会跟着动一动。

这话非常中肯：出了马奈，你看待安格尔、库尔贝的眼光，随之一变；出了毕加索，你看待塞尚、凡·高的眼光，又是一变。反过来，你看了三五百年前的大师回顾展，对新艺术的看法，同样会变。

所以这“动一动”，很有意思，大都会艺术博物馆就是这么个动法。

今天讲讲现代艺术老皇历毕加索、马蒂斯。论辈分，他俩和齐白石、黄宾虹几乎同代。齐、黄二位是中国文人画最后的大师，毕加索、马蒂斯则是现代艺术开山鼻祖，这一层，两对人物虽是同代，历史的说

法大不一样。

话说19世纪，马蒂斯是六〇末，1869年生，比生于1881年的八〇后毕加索，正好大一轮。他俩出生时，印象派还在受苦挨骂。20世纪初，局面相对打开，马蒂斯正当壮年，画风大胆，比西班牙小子毕加索前卫得早，成名也早，身边一群追随者。

天才出道，都靠人提携扶助。法国画家的赞助者，很多来自美国。20世纪初，旧金山的利奥和格特鲁德·斯坦因兄妹俩旅居巴黎，有钱，有眼光，爱艺术，他们是马蒂斯最早和最重要的收藏人，他们在巴黎花园街的公寓是前卫艺术家沙龙。

上次提过，澳大利亚艺术史家塞巴斯蒂安·斯密的著作《竞争的艺术》，根据大量史料，选择四对欧美艺术家彼此激发、互相较劲的友谊，深入发掘这种关系的深度。其中一对，就是马蒂斯与毕加索，而连接他俩的关系人，就是那对美国兄妹。

以下的故事大致来自这本书，因为书中提到的作品，正好挂在大都会艺术博物馆墙上。

1906年，利奥和格特鲁德介绍马蒂斯认识了青年毕加索。此后两人每周六在斯坦因家聚会。毕加索初出茅庐，手头拮据，新画路还没打开，看到马蒂斯已被收藏的新作高挂在美国人家里，自然受刺激。马蒂斯有一次展示他买的非洲木雕，也启示了毕加索日后非洲作风。

1906年前，毕加索作品专画贫贱的人，世称蓝色和粉红色时期，造型和色彩分别受到埃尔·格列柯和劳特累克的影响，展厅墙上挂的梳头女子和杂技演员是毕加索的早期作品。大约同时期，马蒂斯已经开创色彩猛烈的野兽派作风，惊世骇俗，毕加索看在眼里，摩拳擦掌，很着急。

很难说是为了巴结买家还是为了寻觅知音，毕加索为斯坦因画了这幅肖像，他是快手，一天能完成一幅大画，但斯坦因这幅却画了90次（我看过的另一份资料，说多达110次）。逾百年过去了，我们今天不

会为这幅肖像的前卫性惊讶，但在当时，却是毕加索受马蒂斯刺激的新起点。

从马奈到凡·高的19世纪前卫肖像中，我们不会看到这样的讯息，什么讯息呢？就是一种非欧洲绘画的平面感，融合了塞尚切割形体的方式。从此，毕加索走向了现代艺术最重要的突破：立体主义。

1907年（塞尚死后一年），毕加索得寸进尺，画出当时比马蒂斯更为惊世骇俗的《亚威农少女》。马蒂斯看后的惊讶和回应，记录版本不同，有说是他像驴叫那样大笑，有说是异常愤怒，发誓要报仇，让毕加索向自己求饶。

作者斯密不采信以上夸张的记录。马蒂斯年长毕加索12岁，温文尔雅，教养深厚，不至于那般失态。日后他与毕加索还曾交换作品，终生往来。因此，斯密认为可信的版本是马蒂斯一句隐忍的话，暗指没有他的刺激，毕加索不会画出《亚威农少女》。他说：

> 只要在同伴的创作中发现一丝大胆突破，所有人会跟着沾光。

艺术与心理的关系，远比资料复杂。以马蒂斯的眼光，当然看出毕加索新作的猖狂挑衅：那也是他自己追求的价值。可是《亚威农少女》走得太远，一时反响恶劣，支持他的人躲开不吱声了，前卫诗人阿波利奈尔曾以性主题怂恿毕加索，却也为之缄默。最早抬举毕加索的老画商丹尼尔——亨利·康维勒说，《亚威农少女》是失败之举，是法国绘画的大倒退。追随马蒂斯的大画家德朗甚至担心毕加索承受不了，有一天会吊死在这幅画旁。

毕加索没上吊。他活到93岁。日后被认为是现代艺术分水岭的《亚威农少女》在画室放了十年，没人理会，最后归了美国，如今堂而皇之挂在纽约53街现代艺术博物馆二楼，但早已不造成困扰，更不会震撼现

代观众，二战后的现代艺术远远超越了以毕加索、马蒂斯为首铺垫的叛逆。

然而退回1907年，马蒂斯也难接受这份疯狂的叛逆。为什么呢？我不想，也不能在这里分析什么是塞尚的影响和非洲影响，什么是野兽派和立体主义……那是美术史课程，是太过专业的话题。你听说毕加索、马蒂斯上过什么课程吗？

艺术，尤其是现代艺术，取决于直觉和本能，本能、直觉，无法言说，也无法求证。可是挑衅之后，却连毕加索、马蒂斯也难以判断自己做的事。当初马奈遭遇的羞辱，就是挑衅者自己无从判断，并为之深受折磨的故事。

我猜，中国年轻人已经普遍接受了西方艺术，包括马蒂斯、毕加索，但我相信，绝大部分“老百姓”，甚至很多艺术家，仍然不喜欢《亚威农少女》，也未必明白斯坦因肖像好在哪里，原因很简单：看不懂。

我无法使观众懂得一幅画，也不想说服大家喜欢现代艺术，《局部》选择讲述的随便什么画，都是为了提供消遣，而不是上课。

说到消遣，马蒂斯讲过一句著名的话：“我的画就是安乐椅。”他说的对吗？很对，相比毕加索，他的画确实令人愉悦，但他还说过一句不太被引用的话，他说：

> 艺术与大众永远存在一道鸿沟。

我知道，这句话会冒犯“大众”——虽然我不知道“大众”究竟指谁——但我同意这句话。绝大部分古代艺术属于教宗、皇家、贵族，没有大众的份；现代艺术的初衷也没想到大众，相反，是对想象中的大众，持续加码挑衅。从印象派开始，大众意味着过去的、固定的、不变的美学传统，“大众”，是个激发并折磨前卫艺术家的词。

如今大都会艺术博物馆天天涌进数以万计的大众，如果现代艺术博

物馆允许拍摄，争睹《亚威农少女》的观众会比这里还多，还拥挤——相比一百年前的“大众”，今日的观众真的进步了，看懂了吗？我不知道，但“大众”恐怕愿意相信：一幅挂在美术馆的画总归是好的，而大众崇拜有名的事物。贡布里希说，你拿出一幅画，对人说，这是我12岁的儿子画的，或者说，这是毕加索画的，看画人的心理和反应，会立即不同。

是啊，今天，毕加索太有名了，《亚威农少女》太有名了，谁都想看一看，可是很少有人愿意追究画布背后的故事，很少有人果真明白，这些画为什么终于挂在这里。

其实，在美术馆，马蒂斯说的那道鸿沟仍然存在。《斯坦因肖像》就很少有人驻足细看。但我明白这幅画对毕加索多么重要，因为我自己画画，深知一丝一毫的突破，是一笔接一笔找碰出来的，沿途的失败、挣扎、转机，都被接下来的一笔笔覆盖，永远看不到了。所以我知道：假如毕加索没在这块布上逾百次地破坏，他不会一步跨越到《亚威农少女》。而没有《亚威农少女》，他也不会一步跨到立体主义。

但此刻我不知道站在鸿沟这边，还是大众那边。眼下镜头对着我，我并不相信能够说服大众。好在35年来，墙面上的画渐渐说服了我，这就是为什么我认定这里是我的大学。可是，大都会艺术博物馆收藏了太多有待解读的故事，所以我至今还没毕业。

好了，监督拍摄的职员和保安辛苦一晚，要下班了，局部第二季讲到这里为止，但愿大家不至于觉得比第一季还要无聊，谢谢大家！



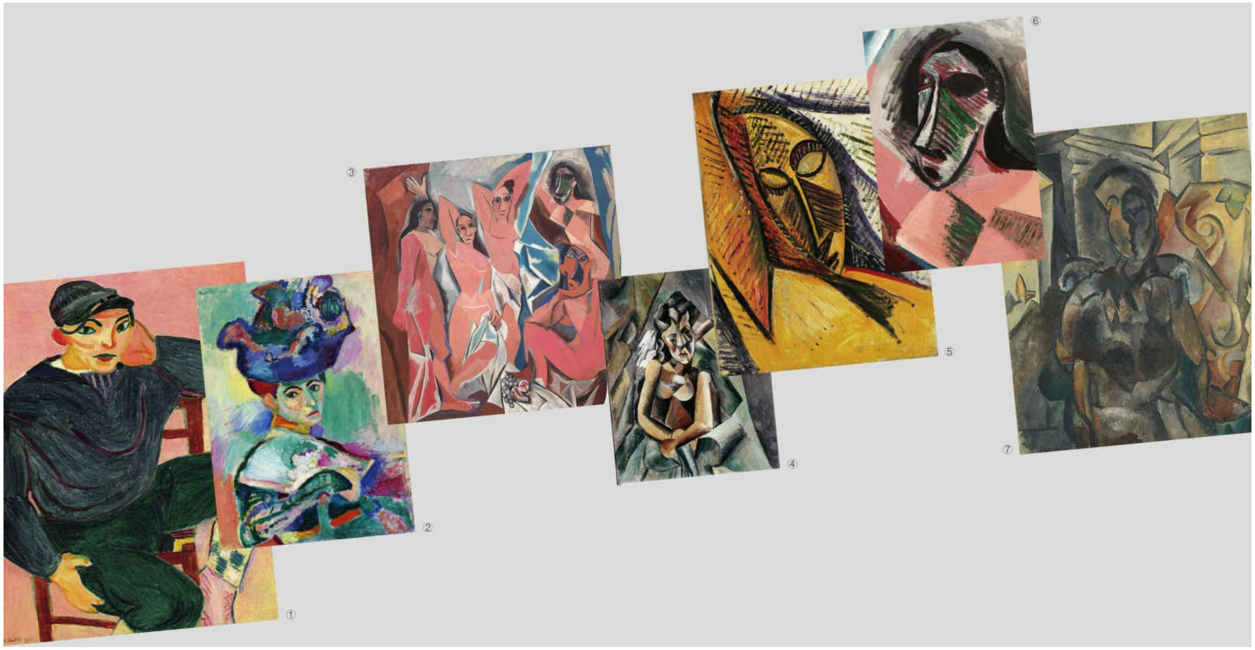
左起图一：青年马蒂斯。左起图二：斯坦因客厅一角，墙上是塞尚与马蒂斯的画。左起图三：青年毕加索自画像。毕加索小马蒂斯一轮，他俩都属蛇。初到巴黎时，毕加索才20出头。左起图四：马蒂斯（左三）在斯坦因家做客，墙上好几幅画都是他卖给斯坦因的。拍摄这幅照片时，估计毕加索尚未被引荐给斯坦因。



①②马蒂斯给斯坦因的明信片。②马蒂斯一家人，左侧女孩即玛格丽特。③④⑤毕加索写给斯坦因的书信。⑥刚到巴黎的毕加索。⑦毕加索为斯坦因画的肖像局部。⑧斯坦因在壁炉前，上方即毕加索作品。



①毕加索，《自画像》，1901年。②毕加索，《艾伦·斯坦因肖像》，1906年。③斯坦因与自己的肖像。④毕加索，《斯坦因肖像》，1906年，大都会艺术博物馆收藏。⑤⑥毕加索，《自画像》，1906年。对照左右，1906年，毕加索画风发生显著变化。也在那一年，塞尚逝世。日后马蒂斯对人说："我们全都来自塞尚。"



①②马蒂斯作品，画于1906年前后。③《亚威农少女》，毕加索立体主义的开山作。④至⑦毕加索立体主义和借鉴非洲木雕的作品。因马蒂斯的刺激，毕加索走得更远，反过来刺激了马蒂斯。



《亚威农少女》是青年毕加索1907年扔给现代艺术最为挑衅的作品。左一至左五是《亚威农少女》在纽约现代艺术博物馆不同时期、不同墙面的照片。右下：30多年后，毕加索扔出另一件惊悚的作品《格尔尼卡》。该画曾被纽约现代艺术博物馆收藏。20世纪70年代后期，佛朗哥政权结束，纽约现代艺术博物

馆于1980年举办毕加索大型回顾展，展后，《格尔尼卡》归还西班牙。图为马德里索菲亚王后艺术中心展示《格尔尼卡》的专厅。



陈丹青与《局部》导演谢梦茜摄于乌镇，2018年。

理
想
国

imaginist

想象另一种可能

社科 · 文学 · 艺术

微博：@ 理想国 imaginist

转载 / 合作：微信 imaginist2010

看理想
vistopia
看见另一种可能

理
想
国
imaginist
想象另一种可能

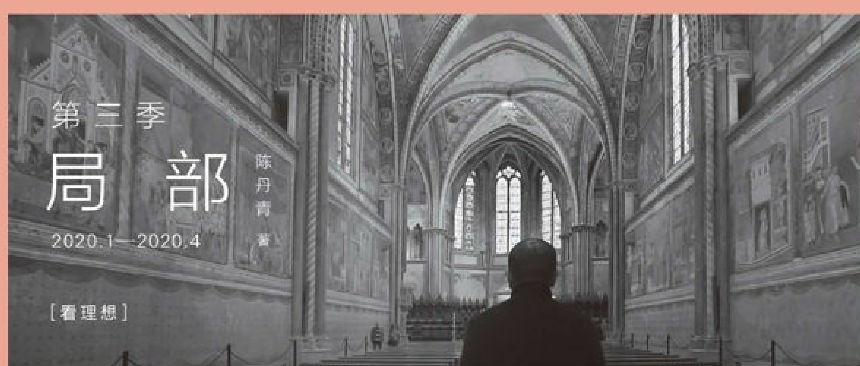
ISBN 978-7-5477-3832-0
9 787547 738320 >
定价：118.00元

理想国

imaginist

伟大的工匠

陈丹青视频讲稿



北京日报出版社

局部
LOCAL
PERSPECTIVE

伟大的工匠

系列视频节目讲稿

陈丹青 著

北京日报出版社

imaginist

想 象 另 一 种 可 能

理
想
国

imaginist

图书在版编目（**CIP**）数据

局部．伟大的工匠/陈丹青著．——北京：北京日报出版社，2020.12
ISBN 978-7-5477-3830-6

Ⅰ．①局… Ⅱ．①陈… Ⅲ．①艺术-鉴赏-世界 Ⅳ．①J051

中国版本图书馆CIP数据核字（2020）第170004号

责任编辑：许庆元
特邀编辑：马步匀　贾宁宁
装帧设计：马志方
内文制作：陈基胜

出版发行：北京日报出版社
地　　址：北京市东城区东单三条8-16号东方广场东配楼四层
邮　　编：100005
电　　话：发行部：（010）65255876
　　　　　总编室：（010）65252135
印　　刷：山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司
经　　销：各地新华书店
版　　次：2020年12月第1版

2020年12月第1次印刷
开　　本：710毫米×960毫米　1/16
印　　张：24.5
字　　数：319千字
定　　价：138.00元

版权所有，侵权必究，未经许可，不得转载

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换

目　录

伟大的工匠

回望文艺复兴 15世纪的城邦演义

湿壁画的世纪 大师辈出的黄金时代

中古的回光 乔托与契马布埃

墙上的圣人 马萨乔与马索利诺

战争与美人 乌切洛与利皮父子

壁画与慈爱 锡耶纳阶梯医院

威严与倒影 弗朗切斯卡

盛礼与盛装 戈佐里

婚礼房故事 曼坦纳

月鉴房传奇 图拉与科萨

表象的魅力 吉兰达约

无名的工匠

谢谢《局部》摄制团队

衷心感谢导演谢梦茜



按照拍摄日程表，最后一站是意大利北部的奥洛纳堡（马索利诺的壁画躲在那里）。2019年5月20日午后拍摄完毕，我们全体在教堂门口合影。后排左一，曹一剑（佛罗伦萨文艺复兴协会秘书长）；左二，弗兰克（佛罗伦萨文艺复兴协会副主席，本次拍摄获准，全靠这两位费时半年，一一敲定）；左三，导演梦茜；左四，摄影王玥；左五，司机萨沙；左六，司机尼克拉斯；左七，我；左八，录音李硕；左九，摄影助理张荥津。前排左起，摄影胡朝京，制片庄心源，摄影杜元闯。右侧面包车载送团队青年，左侧小车优待老年人弗兰克和我，有时，司机就是弗兰克。由于必须遵守各教堂给定的拍摄时间，我们至少在佛罗伦萨南北线来回穿梭了三四趟。弗兰克先生72岁了，全程辛苦，遇到所有烦难阻滞，他永远是耸肩、挤眼、说笑话，然后不动声色解决了。憨厚的曹一剑（浙江萧山人）全程担任翻译沟通。司机尼克拉斯每分钟兴致勃勃，反复教我意大利粗口，我立刻学会，立刻忘了。司机萨沙，50多岁，原先在西班牙开大餐厅，经济不景气，回来开车。他和善、寡言、做事牢靠，像个退出江湖的黑道老二，每个人都喜欢他。他不会说英语，但在告别宴会那天晚上，团队青年教他东北话，他居然发音准确，举着酒杯高叫道：“必须滴！”

伟大的工匠

据意大利方严格排定的拍摄计划，2019年4月17日是《局部》第三季开工头一天，地点在第八集讲述的美第奇—里卡迪宫。上午八点半，全体人员集合内院，二楼礼拜堂那扇小门里，就是戈佐里画满四壁的《博士来拜》（又称《三王之旅》）。

拍摄器械堆在大理石台阶边——15世纪的豪华楼道，每个转角站着雕像——梦茜早已熟读这集文案，下载了相关图像资料，包括英剧《美第奇家族》中洛伦佐弟弟被谋杀的惊悚片段。赴意大利前半年，她不但吃透了每集文案，还备齐了2017年我在教堂拍摄的上百张电子照片："哎呀，现场拍的根本不是一回事，再不能相信网络图片。"

妙极了，这就是我要的感觉。

没有第二个人像梦茜那样熟悉我将说到的壁画。根据逐篇文案和图片，她无数次想象拍摄现场——照她的说法，是"脑补"——但直到此刻，她还没亲眼看见我们将拍摄的大部分壁画。

最难做的事，就是赞美。忽而我有点担心：待会儿进去了，她会发现真迹未必如我说的那么精彩吗？

馆员下楼通知：可以进了。众人拎起大小器具往上跑，像一群暴徒。我跟在梦茜背后，留心她的表情——多小的孩子啊，我的导演——门开了，我们鱼贯进入，那一瞬，她呆呆四看，随即忙着吩咐机位和布

光。忘了立刻问，还是工作半晌后，我终于说：“喂！比你想象的……怎样？”

梦茜很少大声说话，只听她应声叫道：“陈老师，只有更好！只有比想象的更好啊！”我心宽了。梦茜恐怕不知。但我要再说一遍：《局部》是她的作品，第三季更是力作。证据是什么呢？听我说来。

导演的本行原是影像叙述，但梦茜对绘画音乐的一流感觉，出我意外；她对文案解读之敏锐，之到位，则令我吃惊。稿子到她手里，立刻拆散了，露面的段落、旁白的段落，画满了杠杠。我请求少露脸，因为讨厌背自己写的台词，我问：“你凭哪些段落非得要我露脸呢？”

“那是你的观点呀，”她正色道，“当然要露！”

噫！我的观点？稿子一脱手，我就忘了说些什么。可是被梦茜分段打散后，所谓分镜头剧本，出现了，那是我陌生的稿面，日后剪完一看，果然，“观点”被影像凸显了，好像那是另一个家伙的意思。

事情远不止于此。每当梦茜抓住“观点”，就会用一流间谍般的灵通，搜索各种讯息，然后变戏法似的，擅自加入新的、完全不在文案中的片段——奇怪！我的讲述被她补充的画面大幅度展开，各种图像与文字讯息接连出场，纷纷支持我的“观点”。

譬如第二季末集引了马蒂斯一句话“艺术与大众永远存在一道鸿沟”，变成视频后，上下文之间忽然出现杜尚的采访视频，意思是现代艺术与社会太“隔”。杜尚说过这话吗？瞧，他被梦茜拉来帮腔啦。

我高兴坏了。我猜，梦茜也高兴。这是她的主意，或者说，导演的权力。第三季第十二集剪出来，我又吃一惊：正当我痛说无名的工匠、工匠的无名，杜尚笑着他那张老脸，再次加入，叼着他著名的雪茄——20世纪60年代的采访居然允许受访者抽烟——慢条斯理地说：

> 不必因为你是个艺术家，而被关注……

自第二季开始，类似的例子反复出现，都是原始文案没有的。我眼看《局部》被赋予影像的雄辩，说服观众，其中也包括我。但她从不跟我事先说起——也许要吓唬我吧——我也从不问她怎么剪，只等弄完了发我：那是幸福的时刻，我会急着告诉她哪里好，哪里对，这时她像个没事人，从不接话。

有几次她说话了。我能记得的例子是在阿雷佐，当天的拍摄完工了，夜里收到梦茜短信，说，拍摄时，她瞧着弗朗切斯卡描绘战争画的大墙，想起第二季我聊到绘画与时间，果然发现了画中的时间顺序——这可不只是“比想象的更好啊”，她真的看了进去。

但我一激灵：重点讲述了弗朗切斯卡的伟大布局，我忘了交代这位沉着的大师如何处理“时间”。赶紧问导演能否添加。回复是：“好啊，快写！明天还有两小时让拍。”翌日上午我穿戴好，爬上梯子，补录了以下段落：

> 东墙的《希拉克略战胜库思劳》，从左到右，是开打、厮拼、制胜、受降的全过程；西墙的《君士坦丁战胜马克森提乌斯》，从左到右，是列队、布阵、出发、挺进的全过程……

原文案没有这一段，亏梦茜点醒，连夜补上了。五年来，凡事我都愿跟她商量，而她一敲就响，一点就通，《局部》文案好几处因她无心的参与，变得充实了、改观了，现在我得告诉大家。

但她总像个没事人，不肯露面，不接夸她的话。听听她给第三季配的音乐——每段乐音好像早就等着那个段落——她上过音乐学院吗？No。如今她辨别种种绘画的痛痒、原作的质地，眼光毒辣，她上过美院吗？No。而我除了提供文案，不曾在现场花一分钟教她怎样看画，不相信吗？你去问她。

我想说什么呢：倘若人的心智和感觉未被教条熄灭，又如处子般爱

艺术，便可能一点就通，一敲就响。当然，梦茜自有她分内的苦功与天分。我问她啥时候开始喜欢摆弄影像，她说初中。这就对啦！哪个无名工匠不是从小动手干活儿嘛，弄半天，原来我身边就跟着一位活蹦乱跳的“无名工匠”。

孩子们好辛苦。意大利流窜数十天，梦茜每天睡四个来小时，团队里的男孩也差不多吧，个个不声不响，全听她，一大早就给她撵出去找外景，本季每集的片花刚开始，钟声大作，旭日灼灼，就是他们起早候着，向空中一趟趟放出小飞机，好不容易拍到的。

工作时我有点怕梦茜，而且讨厌她，因为她有权。开腔一讲，她若是低头看别处，我就知道没念好，又得重来。摄影师小杜也讨厌，好不容易一遍遍重来，直到通过，刚想歇歇，抽颗烟，梦茜早已吩咐他跟上来，小声说：“陈老师，再走几个空镜。”所谓空镜，就是我面对壁画站着，作沉思状，或假装踱步，向前走——“太快了，能不能慢点！”梦茜命令道。我只得退回指定的原地，放缓脚步，再走一遍。

视频出来后才知道，那许多串联段落的画面，全靠我装模作样弄成的空镜。唉，小杜其实和我一样乖。

意大利、意大利，我们果真去意大利弄成了《局部》第三季吗？而我斗胆撇开伟大的“三杰”，也竟讲述了文艺复兴。谢谢大家纵容我，此刻想到三位巨匠，心里抱歉，索性说几句吧：

达·芬奇的好，单说画，是在无限的微妙。米开朗琪罗好在哪里呢，古希腊之后，是他使躯干与肌肉，成为人权宣言。拉斐尔，或许综合了达·芬奇的微妙与米开朗琪罗的力量，以他不辨雌雄的天性，婉转发嗲。有时，天才是终结者，由乔托与马萨乔开启的光芒万丈的文艺复兴，自“三杰”降生后，走向灿烂的黄昏。

以上当然是偏见。除了偏见，还能是什么呢？而我读到的所有美术史，无非是被权力合法化的正版偏见。现在第三季文字书出来了，壮丽的文艺复兴又变回方块字，得到此书的朋友假如没看过视频，还请赏脸

看看梦茜版的《局部》第三季吧。

2020年6月23日写在乌镇

片首语

第一次临摹达·芬奇素描，
我十五岁，
第一次拜访意大利，
三十六岁，
第一次阅读文艺复兴专著，
已经六十五岁了。
我听见成百上千的湿壁画在墙上叫道：
No，
除了达·芬奇，
还有我！还有我！





16世纪版画《萨伏那洛拉的布道》。

回望文艺复兴

15世纪的城邦演义

在大家的想象中，文艺复兴世界一定非常美丽、灿烂、圣洁，今天我要打断大家的梦，看看文艺复兴时代的另一面。在一部名为《波吉亚家族》的连续剧中，萨伏那洛拉，一位虔诚而凶狠的修士，1498年被佛罗伦萨执政团处死。

据记载，萨伏那洛拉并不是被烧死，而是被判处绞刑。同时赴死的还有两位修士，其中一位与壁画家吉兰达约同名，也叫多梅尼科。他们被剥去长袍，赤脚走向刑场。萨伏那洛拉吻了十字架，高叫“我主曾为我受更多的苦”，多梅尼科愉快地高唱《感谢主》，走向绞架。之后，孩子们被允许向三具尸体扔石头，再之后，点火焚烧。佛罗伦萨至今留着一片当年刑场的瓷瓦。

事件发生时，文艺复兴艺术正当黄金时代的尾端，是艺术家最密集被请到佛罗伦萨的时期。那一年，达·芬奇46岁，米开朗琪罗23岁，拉斐尔15岁。

萨伏那洛拉事件是15世纪的著名记忆。在洛伦佐·德·美第奇统治末期，这位愤怒的修士大声警告：上帝将审判你们的糜烂和堕落。民众密集追随他的布道，几年内，他的势力逐渐坐大。他曾预言自己会暴死，

又预言洛伦佐和教皇英诺森八世会死于1492年，都一一应验。1494年，查理八世率法军长驱直入佛罗伦萨，这位让人害怕的修士欢迎这次侵犯，指为上帝的惩罚。

他的宣教据点在圣马可修道院，看过《局部》第一季的观众可能记得：安吉利科的优美壁画就在那里。谁能想象当年这里几度发生骚动和暴乱？一连串冲突后，结局，就是刚才的一幕。

在人文主义重镇佛罗伦萨，萨伏那洛拉事件属于中世纪文化的一次短暂复辟。经他煽动，成功发起过两次著名的焚烧运动，数百市民从家里拿出纸牌、乐器、化妆品、情歌诗稿、奇装异服，包括画家巴托罗米奥和波提切利主动送来裸体画，投入烈火。

他死后，马丁·路德称他为“圣人”，波提切利被他的布道深深打动，画了难以解读的象征作品《阿佩莱斯的谗言》。另一位热忱的听众是谁呢？青年米开朗琪罗，40多年后，他那幅《最后的审判》的激情，就来自萨伏那洛拉的警世危言。



波提切利，《阿佩莱斯的谗言》，1494—1495年，佛罗伦萨乌菲兹美术馆收藏。

这是我们自以为熟悉的意大利文艺复兴吗？其实，直到19世纪后半，统一的意大利共和国根本不存在。上千年来，这片狭长半岛正像华夏的东周列国，城邦林立，处处上演着党争、掠夺、阴谋、暗杀，苏秦、张仪那样的纵横家游走其间，当游说无效，干脆兵戎相见。马基雅维利和他的《君王论》，就是为各地领主苦苦讲述城邦的治理之道。

欧洲史是一团乱麻。15世纪前后，每个意大利城邦都有称雄一时的专制君主：米兰的维斯孔蒂家族、维罗纳的斯卡利杰尔家族、帕多瓦的卡拉雷西家族、曼托瓦的贡扎加家族、费拉拉的埃斯特家族，当然，还有著名的佛罗伦萨美第奇家族。

我们现在盘旋拍摄的区域，当年是他们争夺地盘的战场：佛罗伦萨、米兰、威尼斯、那不勒斯，雄霸一方，周边小邦国或被攻占，或被迫归顺，或寻求托管。法军入侵那年，大小邦国合纵连贯，趁乱动作，或抗击，或勾结，或让路，或败亡，轮番上场的王朝和我们齐楚燕赵的故事一模一样。

然而文艺复兴300年间的种种罪恶，因为艺术，好像都被历史原谅了。哪国历史不是这样呢？都说魏晋时代门阀恶斗，一塌糊涂，但魏晋留下了王羲之的书法、顾恺之的画。大家记得《局部》第二季引用过的话吗：

> 绘画不会说，也不会动，但绘画更持久。

这就是艺术的厉害。艺术厉害，还看背后的文明。16世纪前，意大利城邦国家的时尚、富有、豪华，远远领先欧洲各国。城邦君主几乎个个热衷教育、艺术、文物、诗歌，争先恐后延聘各地艺术家。

当年的血腥，被数不清的十四行诗与大壁画遮蔽了。千真万确的是，彼特拉克、但丁、薄伽丘、乔托、马萨乔、安吉利科、弗朗切斯卡、曼坦纳……就生活在13世纪至15世纪，每一位都是城邦君主的贵

宾。

仅举一例吧。30岁的达·芬奇去米兰时要为宫廷效劳什么？除了画壁画、画肖像，他为比武的骑士设计华服，为马厩墙面画上骏马，为宫廷舞会和化装游行设计舞厅及珠宝，为米兰大公卢多维科·斯福尔札的新娘子设计漂亮的浴室，还要制作精美的腰带。

为什么我暂时不肯进入正题，偏要返回15世纪？因为我们主要的艺术记忆都在17世纪到19世纪，我们会说："啊，文艺复兴，那是达·芬奇和拉斐尔的时代。"其实大错！我们必须怀抱足够的同情，走向米开朗琪罗崇拜的人被当众吊死的时代。

捷克作家昆德拉提出"上半时"和"下半时"的概念。他说，现代人对小说的认知大致来自18世纪和19世纪，即所谓的"下半时"传统。他认为，应该回到17世纪之前的"上半时"传统，窥望并借鉴乔叟、薄伽丘、但丁、塞万提斯、莎士比亚的文学。

诗歌、音乐、绘画，同样如此。除了中国部分，前两季《局部》里的欧洲画家大致属于下半时传统，伦勃朗、普桑、安格尔、马奈、毕加索，即便业余美术爱好者也都耳熟能详。下半时艺术成形的同时，贵族没落，资本主义萌芽，科学发展迅猛。简单说，那是启蒙运动的时代。

当然，启蒙运动的前奏与铺垫，正是文艺复兴，但"上半时"艺术的历史现场，是另一份庞大的知识系统。拿战争举例吧：那时的武器、战术、运输，以长矛和马队为主，战事波及面非常有限。查理八世挥军入侵时，不过两万兵马，诗人阿里奥斯托居然这样写道：

> 查理王率军来犯关我何事？我在碧荫下休憩，听流水潺潺，静观收割者的殷勤。而你，啊，我的菲利丝，将在五彩缤纷的花丛中伸来白净的双手，为我编织花环，哼唱悦耳的歌声。

后启蒙时代夺走了这种心情。到了17世纪的英法战争、18世纪的拿

破仑战争、19世纪的普法战争、20世纪的世界大战，欧洲再没这样的诗篇。不记得谁曾写道，“没在法国大革命之前活过的人，不知道生活的甜蜜”。所谓现代人，全都是启蒙运动和法国大革命的后代。

相比中世纪，15世纪是现代文明的曙光。相对于18世纪和19世纪，15世纪还是古代社会：那时的罗马人口不过八万上下，台伯河漂浮着被仇杀的人，绞架上挂着教士和暴民的尸体；同时，一切事物的名义与归结，来自教廷。在每个城邦的血光烈焰中，所有教堂高奏管风琴，墙上画满圣母与圣婴。

但别误会，除了数不清的天使报喜或基督复活，文艺复兴湿壁画还混杂着古希腊罗马神话、中世纪寓言、异教徒传说……在眼花缭乱的天使环绕中，有名有姓的历代教皇、城邦君主、各地总督、大臣、公爵、贵妇、王孙，诗人和武将，占星家与装神弄鬼者，乞丐与无赖，还有画家自己，都被郑重其事画进大壁画。

15世纪中叶德国人古登堡的印刷术尚未传来之前，意大利没有画册，更没有美术馆，然而文艺复兴人早就把自己的时代与圣母和基督画在一起，凝固在墙上，永垂不朽：那时，教堂就是美术馆。千百幅湿壁画既是君王与臣民的教科书，又是图像的狂欢。那是当年唯一的媒体，它的综合功能，是颂扬上帝、教化人民、娱乐百姓。

“除了fantasy，意大利人还有什么？”老教授弗兰克对我说：“你以为文艺复兴绘画是什么？全是fantasy！”他大笑，狡黠地眯起一只眼，意思是说：别以为我们只是虔诚的基督徒。

这是开窍的话！可惜fantasy被译成“幻想”，并不准确。“幻想”是凭空的，fantasy却指有对象的异想天开。抱着被指定的题材（譬如《圣经》故事），看着眼前的一切（譬如15世纪生活），你开始不安分，开始走神。谁知道走了什么神呢——在文艺复兴壁画中，无数被画家和赞助人纵容的奇思怪想，全都被画了出来。

接着的麻烦是：我吹牛说，要介绍陌生的画家，其实呢，前面报过

的名字，譬如马萨乔、乔托、戈佐里、吉兰达约……在欧洲享有崇高名位，其中弗朗切斯卡和曼坦纳的崇拜者包括中国油画家，20世纪80年代，不少同行借鉴他们的手法。但是热爱艺术却不画画的男女老少对他们会感到陌生，因为文艺复兴三杰才是多数人熟知的名字。

其实早期文艺复兴壁画作者，有些不是意大利人，而是“山外画师”，专指从阿尔卑斯山以北请来的画工。前两季《局部》反复说过，所有古代绘画都是师徒制，壁画工程的团队就是艺术学院。领衔师傅带着若干助手一起画，画着画着，出了天才。规律，就两条：1. 实践出真知，直接干活；2. “从娃娃抓起”。

大画家佩鲁吉诺9岁拜师学画，日后的学生是拉斐尔。大雕刻家多纳泰罗造访帕多瓦城那年，曼坦纳才12岁，日后他的坚实造型有如雕刻。弗朗切斯卡的大壁画《真十字架传奇》开工时，徒弟西诺雷利才11岁。壁画1466年完成，他25岁，已有声名。36岁那年，他被罗马教廷请去画壁画。

以下是一份眼花缭乱的文艺复兴师徒名单：契马布埃是乔托的师傅，乔托的徒弟是塔德奥·加迪，加迪的徒弟是阿尼奥洛·加迪，阿尼奥洛的徒弟是伟大的洛伦佐·摩纳科……

以上大约是14世纪的谱系，之后，雕刻家韦罗基奥的工作室出了两位绘画天才：达·芬奇与佩鲁吉诺。画家吉兰达约工作室出了一位傲人的雕刻家学生，名叫米开朗琪罗。乔托的徒弟之一韦内齐亚诺教出了斯塔尔尼纳，斯塔尔尼纳教出了马索利诺，马索利诺教出了马萨乔，马萨乔之后的几代人，谁都学习这位20多岁不知所终的天才。

从15世纪中叶到尾端，许多大事相继发生了：拜占庭陷落，穆斯林封锁地中海商道，法国与西班牙入侵意大利，罗马遭遇洗劫，哥伦布发现美洲，大西洋经济线开通，等等，等等。意大利从此走向没落，16世纪初叶，开始了分崩离析的过程。

说来奇怪，纵观文艺复兴壁画的全过程，看不到大祸临头的迹象。

阿波罗的日神精神，狄俄尼索斯的酒神精神，基督教的博爱精神，异教传说的奇异魅力，被画家大肆挥霍。到了16世纪末，文艺复兴壁画早已失去精神，但居然看不出疲惫和颓丧。

好了。最后让英国连续剧《美第奇家族》结尾吧。请看照亮壁画的烛光，诸位在烛光中看过壁画吗？知道那是怎样神圣的观看经验吗？这就是为什么我要勾引大家返回15世纪。

2018年12月20日



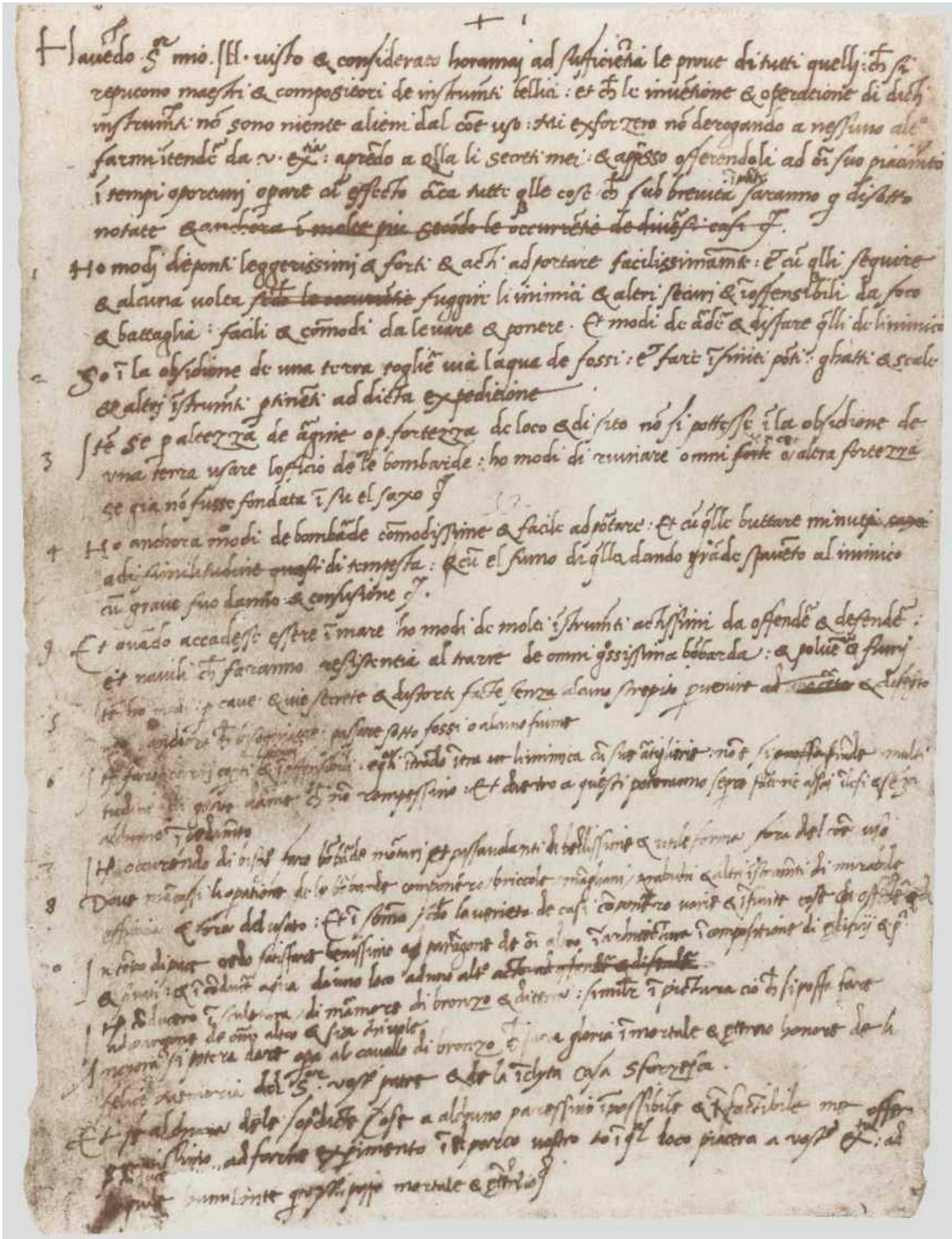
两侧为萨伏那洛拉雕像：左边的位于圣马可修道院前，右边的位于费拉拉的埃斯特城堡附近，那是他出生与修行之地。中图是《在领主广场受酷刑的萨伏那洛拉》，这幅画挂在圣马可修道院他曾工作的办公室。500多年来，意大利没忘记他、贬低他，各地都有他的雕像，佛罗伦萨东部还有以他命名的广场。



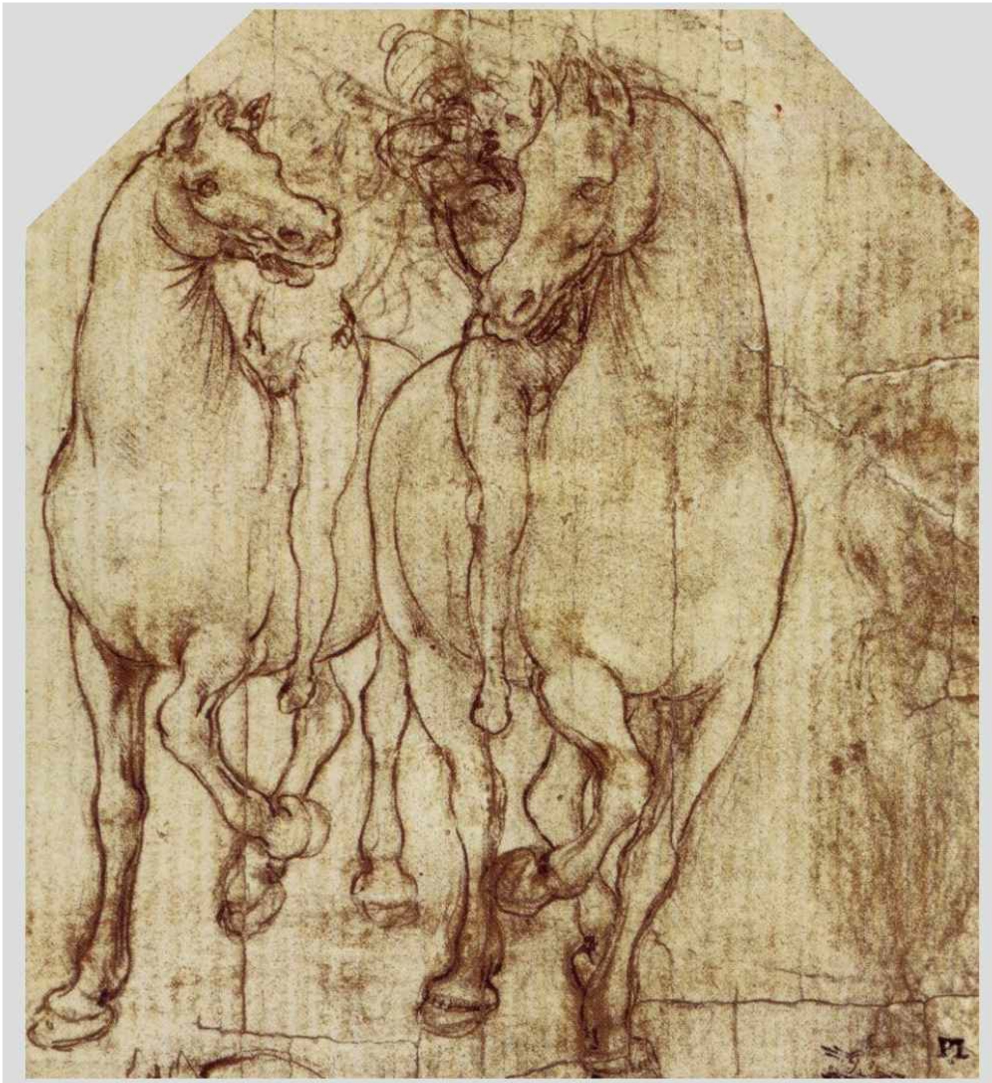
“一切事物的名义与归结，来自教廷。”梵蒂冈西斯廷教堂，摄于本世纪。



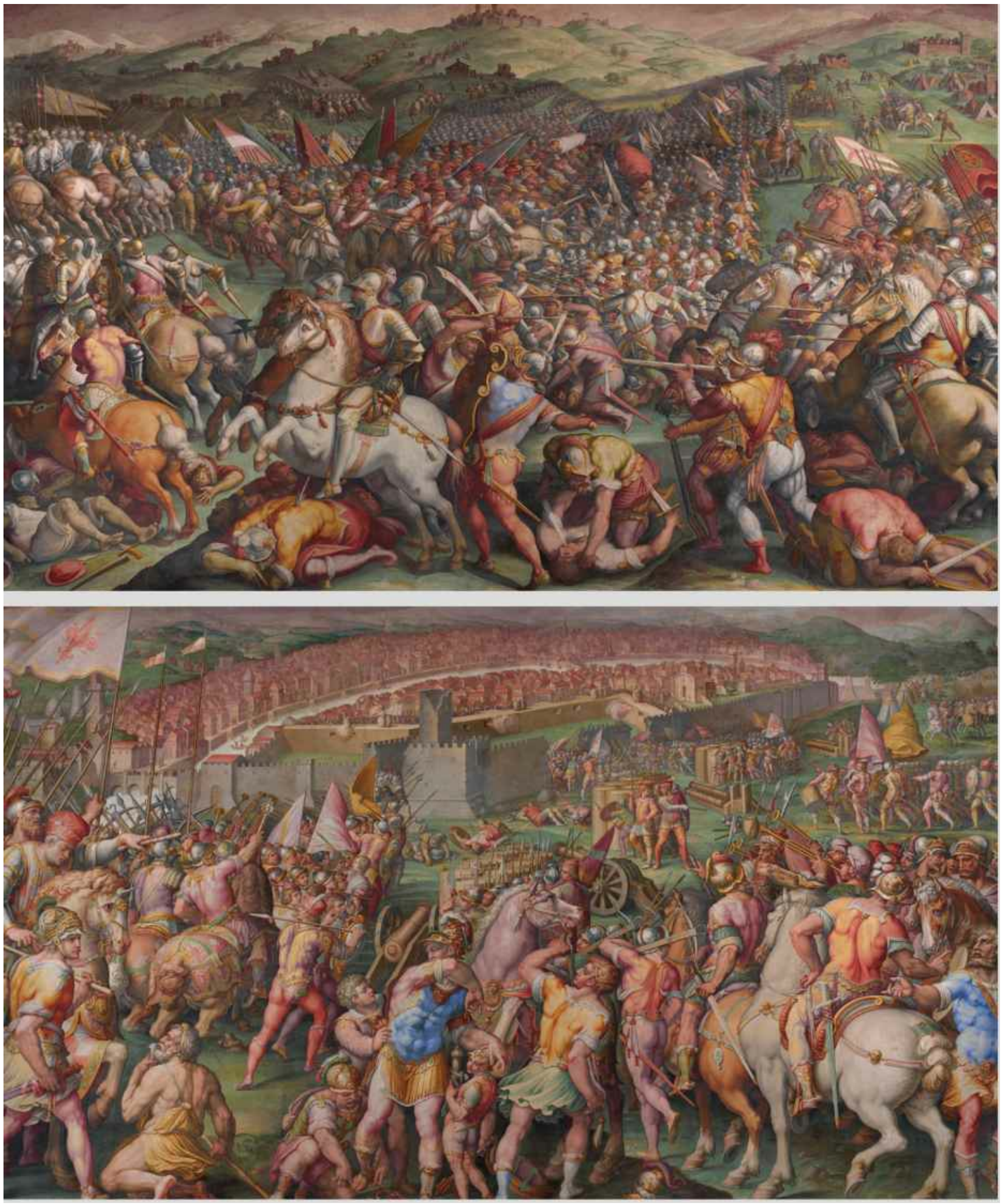
尼德兰画家迪里克·鲍茨，《圣希波里图斯三联画》，1470—1475年。教宗、教廷、宗教裁判所，裁定15世纪前后的种种罪与罚。中国先秦时代的车裂酷刑，仍是欧洲文艺复兴时代的记忆，此图即为一例。



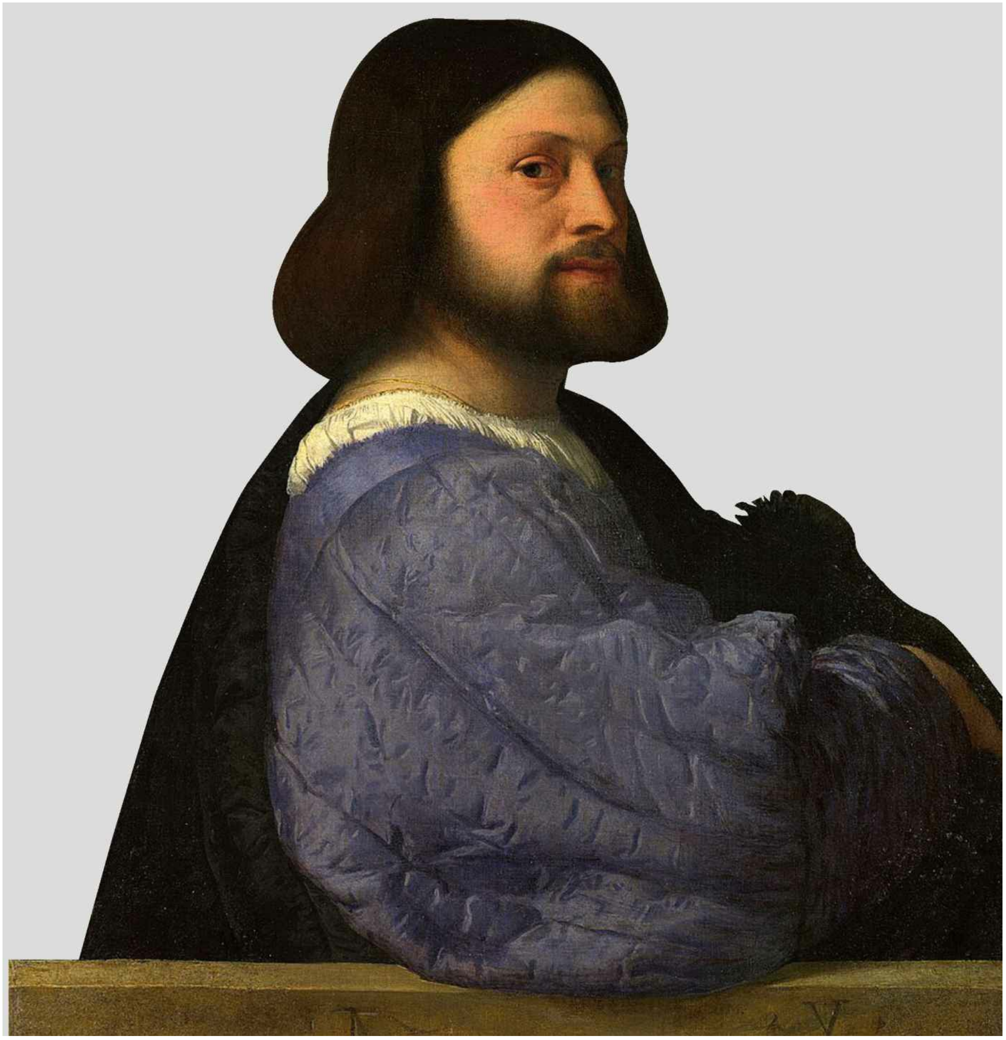
达·芬奇写给米兰大公的自荐信，信中开列他能贡献的数十项技艺。今天，没有一位艺术家需要写这样的信——他们没有赞助人，年年投寄简历，寻找画廊。除了巴结画廊老板，他们不知道谁是自己的顾客、恩主，但所有艺术家都知道达·芬奇。



达·芬奇描绘的骏马，约1480年。



佛罗伦萨维奇奥宫（旧宫）中的战争壁画。上：瓦萨里，《马西亚诺之战》，1570—1571年。下：瓦萨里，《攻陷比萨的斯坦帕切要塞》，1567—1571年。从查理八世入侵以来，直到16世纪中叶，意大利各城邦之间战争不断，这两幅画中，佛罗伦萨分别和锡耶纳与比萨争夺地盘。

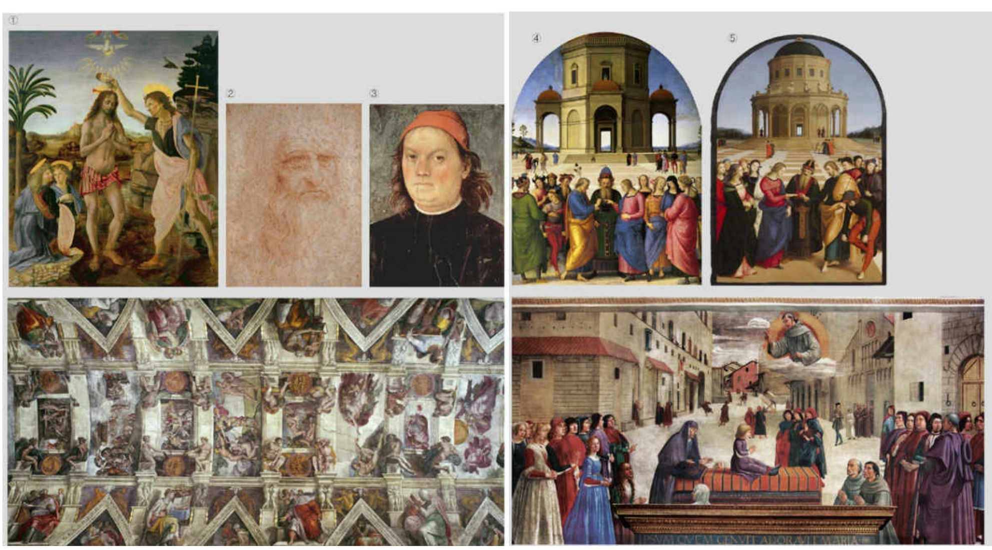


提香著名油画《诗人阿里奥斯托肖像》（约1510年），我小时候在黑白画册中见过这幅肖像，以为是个大贵族，这回讲述《局部》，才弄清他是谁。我像白痴般问弗兰克教授：“现在阿里奥斯托还有名吗？”“噢！”他长吁一口气，向上翻了翻白眼，意思是说：你在问我李白有名吗？——“查理王率军来犯关我何事？”500年前这位意大利李白写道。



自左至右：契马布埃，《圣母子》，约1285年。塔德奥·加迪，《耶稣背十字架》（《耶稣受难》局部），1328—1338年。阿尼奥洛·加迪，《圣母加冕与圣徒和天使》，1380—1390年。洛伦佐·摩纳科，《谦卑圣母》，1425年。盖拉尔多·斯塔尔尼纳，《圣母子与音乐天使》，约1410年。

从13世纪开始到整个14世纪，一代代师徒画出无数金色祭坛画。初到国外看这类古色古香的木板画，不知留意，渐渐才明白多好看，多金贵。如今我会细细观赏，四顾周围，心想，偷回家吧，偷回家吧，然后蔫头蔫脑走掉了。



①雕刻家兼画家韦罗基奥的《耶稣受洗》。图中左下方的天使是少年达·芬奇所画，据说师傅见了，从此停笔。他的作坊出了两位天才，一位是②达·芬奇，一位是③佩鲁吉诺。日后，佩鲁吉诺教出了拉斐尔。④为佩鲁吉诺的《圣

母的婚礼》（约1500—1504年），⑤是拉斐尔同一构图的《圣母的婚礼》（1504年）。⑥伟大的吉兰达约的《儿童神迹图》，1483—1485年。他的作坊，出了更伟大的米开朗琪罗。⑦举世闻名的西斯廷天顶画《创世记》局部，1508—1512年。



上排左：弗朗切斯卡，《真十字架传奇》局部。右：西诺雷利肖像。下排左一：老利皮，《圣母子》。左二：波提切利是老利皮的学生，也画了《圣母子》。左三：安吉利科，《圣母升天》。左四：安吉利科的学生戈佐里，画了《博士来拜》。这四幅图都是局部。



左：乔尔乔·瓦萨里（1511—1574年）。右：儒勒·米什莱（1798—1874年）。今日有关文艺复兴的论述、考据、研究，肇始于瓦萨里及他的著作《艺苑名人传》，为欧洲所谓“美术史”学科的先驱。而“文艺复兴”一词，出自这位19世纪的历史学家儒勒·米什莱。

湿壁画的世纪
大师辈出的黄金时代

说起文艺复兴，谁都知道达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔。但我不讲。为什么呢，因为我们目前的眼界只是文艺复兴艺术的千分之一，这千分之一，太多篇幅给了以上三个名字。

历史是怎样的呢？达·芬奇生于1452年；米开朗琪罗生于1475年，比达·芬奇小23岁；拉斐尔生于1483年，比达·芬奇小31岁。他们是15世纪下半叶的人物，而文艺复兴绘画从13世纪末萌芽，14世纪开始闹腾，15世纪嗨起来，到达·芬奇降生，数不清的杰作早已遍布意大利。

历史叙述不该简化。文艺复兴近300年，精彩透顶的无名画家不可计数，有著录的杰出画家逾百名，其中至少30位空前绝后的大师。《局部》第三季被指定为12集，只能展示十来位。我还是老花样，选择国内不熟悉的个案，大家看了会明白：啊呀呀！古代意大利还有这么多这么多厉害的画家。

文艺复兴的学问，庞大繁复，譬如，Renaissance这个词是到1858年，才被法国历史学家儒勒·米什莱首次提出。那时，文艺复兴黄金时代已经过去400年，所以用这个词涵盖那段历史，并不准确。为什么呢？因为学问也不能简化。《局部》不是课堂，不卖知识，而是观景

器，我带大家去没去过的地方，看没看过的画。

我有幸七次游历意大利，在十多座大小城镇观看上百个教堂和宫殿的湿壁画后，斗胆发现：达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔，不再是令我兴奋的画家。

当然，我肯定错了，但历史叙述恐怕也有错，为什么呢？原因之一，可能与16世纪的瓦萨里有关。他直接认识米开朗琪罗那代大师，写下第一部文艺复兴画家传记，日后成为19世纪美术史家认识文艺复兴的唯一史料。然而他离他的时代，太近了，500年后，我们还要以他的眼光看待历史吗？

晚近的美术史早已考证出瓦萨里著作的许多错讹，但文艺复兴三杰的神话延续至今，在公众层面过度传播。过度传播的后果，是历史景观变得过度狭窄，文艺复兴三百年，好像就剩以上三个名字。

更深层的原因，我要说，我们观赏艺术、理解艺术，至今还没走出进步论。你会说：进步论难道有错吗？我只能拿敦煌举例子：敦煌壁画起于前秦，延续到西夏、辽金、元朝，穿越的年代，是文艺复兴的三倍。可是敦煌壁画越画越好，不断进步吗？不是。最最伟大的壁画是在北魏年间，和唐宋人比，北魏人几乎不太会画画，可是北魏人的画最生动、最饱满、最天真，而且最耐看。

中国艺术成熟太早，没有一位敦煌画师留下姓名。文艺复兴的达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔，却是全世界辨识度最高的画家，什么原因呢？答案之一，是马塞尔·杜尚一句极度扫兴的话。他说：

> 一件作品的著名程度，取决于被谈论的次数。

这是历史的洞察，但很难被接受。谁都认定艺术有所谓的客观标准，我也长久确信，好的艺术是一种绝对值。难道《蒙娜丽莎》仅仅因为不断被谈论才名扬世界吗？不幸，事实如此。当你果真看遍文艺复

兴，你会同意杜尚的一语道破：某时期、某地区、某艺术，被谈论、很少被谈论，或没人谈论，并不取决于作品。

名作，被话语决定。传播，是话语的力量。我要修改杜尚的话：作品有名，或者无名，“取决于被印刷的次数”。今天你看到米开朗琪罗笔下的耶和华向亚当伸出手指，你不可能有自己的见解，被印刷品传播亿万次的画面立即警告你：听着，这是世界名作！

《蒙娜丽莎》被单独运到华盛顿、纽约、莫斯科、东京，接受万人瞻仰，正是被无数谈论带动，又带动更多谈论的文化升级版，直白地说，就是炒作。1963年，纽约大都会艺术博物馆，20多天展期，近108万观众以每人平均八秒钟的观看速度，十人一排，挤挤挨挨，接受《蒙娜丽莎》检阅。

洞察大众文化的安迪·沃霍尔听说后，问道：“为什么不做个副本展出呢，没人看得出二者的区别。”

总之，人相信名作，其实是相信话语权。为什么人类愿意被话语支配？这话题太大，不谈，我要问：为什么我们对文艺复兴湿壁画严重缺乏了解？为什么不容易看到伟大的湿壁画？很简单：绝大部分美术馆没有湿壁画。

这是我要告诉大家的第一件事情。

直到目前，全世界重要美术馆并不拥有几块完整的湿壁画。九成以上的湿壁画仍然在意大利各地的教堂、宫殿、庄园、私宅，你不能剥下那面墙。

除了罗马、米兰、佛罗伦萨，著名湿壁画半数以上藏在意大利各省老城镇，找起来很麻烦。现代航空业每年运送千百万游客去到各国大都市美术馆，可是小城镇没有飞机场。当我在许多小城教堂面对美术史的重头壁画时，教堂里空无一人。

现代人熟悉艺术的程度，其实来自画册和网络。油画名作被印成亿万本画册，到处传播，但湿壁画画册很少很少，亲眼见过湿壁画的人更

少。别说亚洲、美洲、非洲，便是欧洲各国观众想看著名壁画，必须坐飞机、火车、汽车，去到意大利某座城，按图索骥找到那座教堂。

譬如，你要看曼坦纳的婚礼房壁画，必须去曼托瓦市。从佛罗伦萨到曼托瓦，不过上海到镇江的距离，可是我得在意大利老旧的铁路系统倒三班火车，来回换乘六班。

据说有位青年看了《局部》第一季讲述比萨圣墓园布法马可的大壁画《死亡的胜利》，居然亲自找去比萨。我很抱歉，因为他要从地球这端飞到那端，进入一个国家，再去其中一个三线小城啊。

今天，导游资料驱使各国游客蜂拥走向某个教堂、某个圣坛、偏厅、祈祷室、洗礼堂，挤成一堆，单单为了瞻仰某一著名的壁画，完全冷落耶稣基督。就我所见，如此盛况仍然偏重油画。

譬如说卡拉瓦乔，他有七件作品分别藏在罗马、那不勒斯的三座教堂，那里每天挤满观众。而老旧的无名教堂里的著名湿壁画前，却是人迹寥落。

斯波莱托城墙边一座建于11世纪的老教堂，空无一人，昏暗得像个地窖，当我在廊柱和祭坛连连撞到13世纪无名画家的湿壁画残片，画得多么好啊！可是，正如杜尚所说——没人谈起，没人知道。

现在我要告诉大家第二件事：湿壁画不是单幅画。

我们看到的油画，不管大小，全是单幅画，学名叫作“架上绘画”，画完框上镜框，挂上墙，然后被观众评头论足。但我们很难谈论湿壁画，严格说，湿壁画其实是一面墙，你怎样谈论一面墙？

大部分湿壁画跟着教堂和宫殿的内墙形状走，延伸、连接，填满或平整、或倾斜、或半圆的种种立面。教堂的天顶（圆顶、拱顶）、祭坛、门墙周边、窗户周边、廊柱周边，全都画满湿壁画……所以你瞧着湿壁画，很难说出它的边界。

到了16世纪下半叶，提香、丁托列托、卡拉瓦乔，仍为教堂画单幅油画，然后嵌入某块墙。许多古老的湿壁画破损剥落，进入19世纪，教

堂继续延请画家画油画，覆盖破损的湿壁画。今天我们还能在无数教堂看到：巴洛克时代的油画与油画之间，原有的老墙面残留着13世纪至14世纪的老壁画。

最显著的例子，是曼托瓦一座街道小教堂，小神龛上端是17世纪用油画描绘的圣母圣婴，下端露出另一幅圣母圣婴图，是13世纪无名画家的湿壁画。

湿壁画的种种异形限制了印刷版面——你能在画册中看到任何一件油画的完整模样，但很难弄清湿壁画的真实体量和形状：画册中的米开朗琪罗和他在西斯廷教堂的《创世记》大壁画，完全两回事，当你站在现场，你实际上在看高高的天花板。教堂有多大，天花板有多大，湿壁画就有多大。

所以最后，我要提醒大家第三件事：湿壁画不是油画。

如今的时髦是去各国美术馆。去美术馆，理所当然认为是看油画。其实，我们所知道的“油画”是北方尼德兰人最先使用，很晚才传到意大利。15世纪下半的安东内洛·德·梅西纳，据传是第一个画油画的意大利人。威尼斯画派跟进时，已将近16世纪。此前，上溯古罗马、古希腊、古埃及、拜占庭，只有湿壁画。

中世纪晚期，低地国家，也就是荷兰、比利时一带，发明了“坦培拉”，俗称“蛋彩画”。所有祭坛画都是蛋彩画，主要成分是蛋清，掺少许蜂蜜和蜡，调匀颜料粉末，画在木板上。你可以说坦培拉是布面油画的前身和过渡。20世纪80年代后，中国留学生带回坦培拉技法，开班教学，国内好几位画家能用很好的坦培拉技法画画。

顾名思义，油画是油性的，用亚麻仁油调和颜料，画在帆布或亚麻布上。湿壁画为水性，用水调和颜料，画在潮湿未干的墙上，所以“湿壁画”的意大利文原意是“新鲜的绘画”。

湿壁画的工作程序是：先由工匠抹出一块湿漉漉的灰泥墙面，趁湿打上炭笔草稿，然后立刻上色画，墙面干透之前必须画完，明天接着画

另一块湿漉漉的墙。

当然，工匠和画师必须根据工作量，裁定当天涂抹的墙面大小，一旦干了，很难改动，有点类似中国画。这种麻烦带来的好处，据说是使意大利壁画家格外注重事先的构思、图形，练就一套设计和制作的统合能力。按中国的说法，就是胸有成竹。

以上是我听说的，肯定不完全准确。浙江的中国美院曾请来意大利师傅，详细演示湿壁画的材料、性能和绘制程序，表明湿壁画仍未失传，却毕竟早已是稀有画种。而文艺复兴成百上千壁画家玩了300年，作品总量，几乎接近各国美术馆收藏的油画总量。

可是赶去某地亲眼观看湿壁画，太麻烦，中国观众看见了，未必知道这就是湿壁画。20多年前我第一次到意大利，也不太清楚这是湿壁画。米开朗琪罗那个亚当与耶和华手指触碰的局部，太著名了，印刷品传遍世界，注意，那是湿壁画，不是油画。认真说，达·芬奇的《蒙娜丽莎》也不是严格意义上的油画。

关于湿壁画的画册和研究专著，很多很多，主要限于意大利境内发行，英德法荷的书店鲜少进货。当然，湿壁画画册的汉译版更是稀少，有关专著，根本没有，就算有，无关大局——如今的社会不需要湿壁画。

问题来了：为什么号称照耀千古、影响欧洲文化、改变世界文明进程的文艺复兴绘画，我们竟有九成以上没看过，甚至不知道？这是美术史的问题，还是更大的文化问题？

同样，伟大的敦煌壁画，是跨越魏晋唐宋元上千年的媒体传播，可是整个西方世界，以及中亚和南洋地区，很少有人知道敦煌壁画。倒是日本人从来惦记，1979年我第一次朝拜敦煌，那时中国刚刚开放，日本的拍摄团队已经在沙漠里紧张拍摄了。

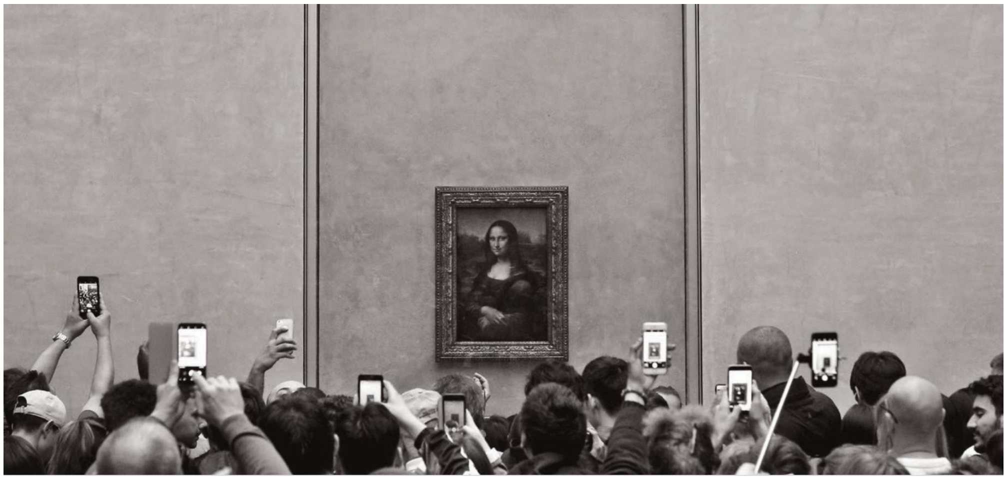
前几年，BBC主讲人格雷汉姆—迪克森进入敦煌讲述，片尾结论道：“我们西方人以为中国文化是压抑的、守旧的、无趣的，很少有个

人发挥的空间。可是在敦煌洞中你会发现，中国有着上千个毕加索！”他说的真对。我确定，毕加索要是亲眼看见敦煌壁画，会羞愧难当。

迪克森先生看懂了敦煌壁画，我也自以为看懂了意大利湿壁画，而且忍不住要告诉大家，诸位愿意看吗？

最后，特别感谢佛罗伦萨文艺复兴协会的弗兰克教授，感谢中国留学生曹一剑，他俩开着车去一座座教堂、宫殿、机构，来回两三轮，和大群官僚谈判交涉，争取拍摄准许。这是艰难的工作，我对他俩夸口说，中国人看了这档节目，会有狂热的青年专程来意大利瞻仰湿壁画。现在提前问一句：诸位会来吗？

2018年11月15日



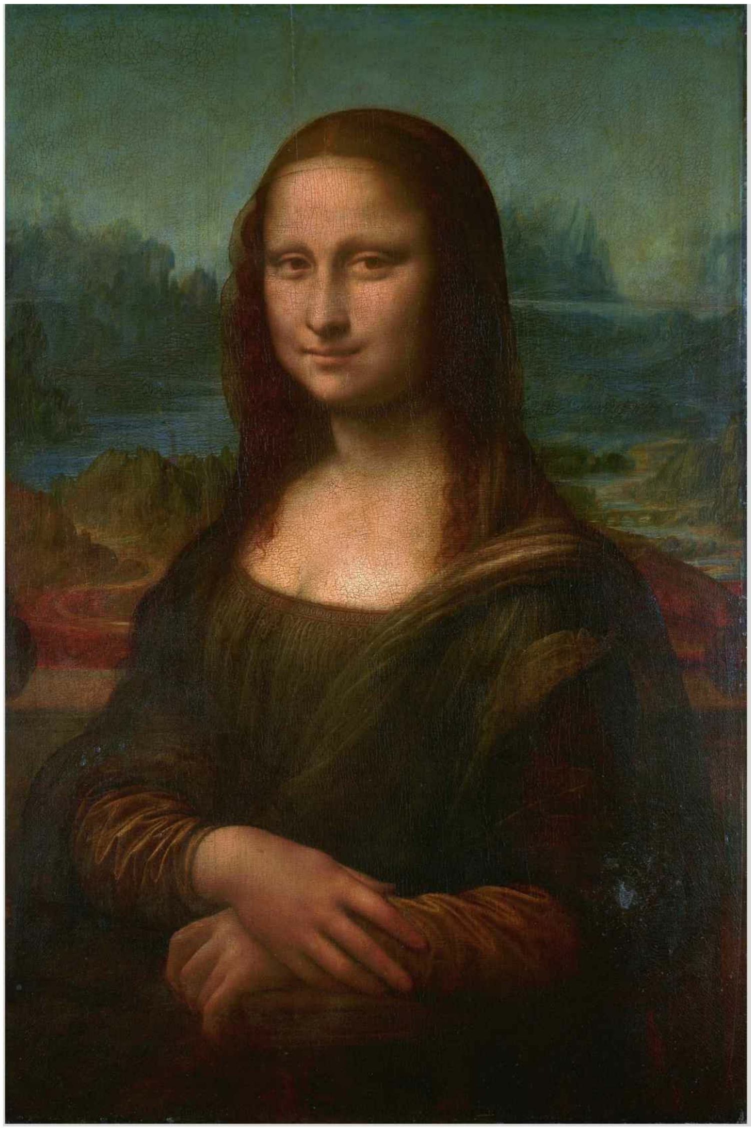
去过卢浮宫的朋友必定记得此情此景。今年疫情期间，美术馆关闭，巴黎空了，我收到一枚搞笑视频，扮演蒙娜丽莎的女演员从镜框里松了笑肌，拿手机和上司抱怨："笑累了，歇一歇。"



梵蒂冈圣彼得大教堂前厅，右角是米开朗琪罗23岁雕刻的《哀悼基督》。1989年我第一次拜见它，无须排队，栅栏前只有少许观众。随着游客逐年递增，如今不但排队，而且被隔得更远了。



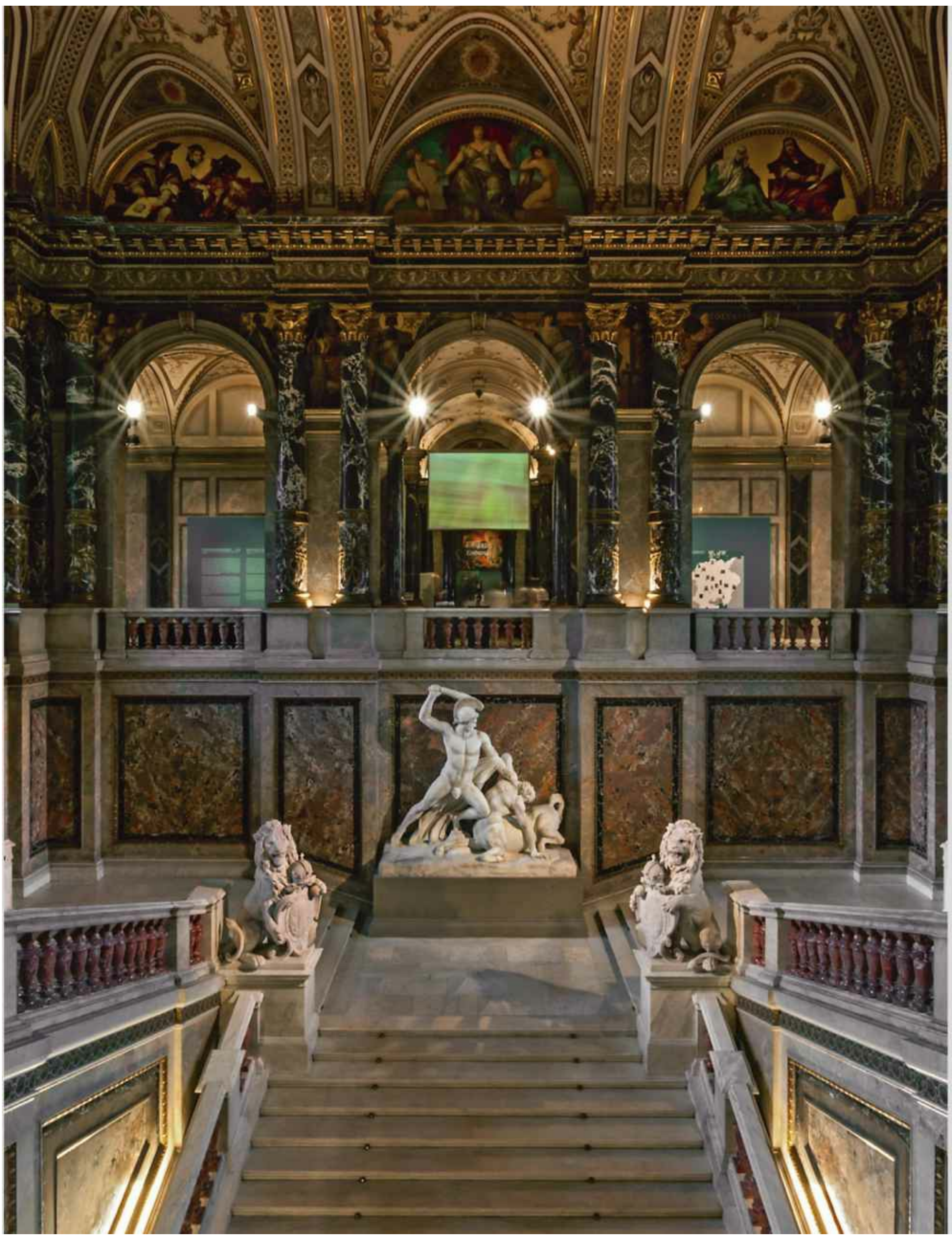
上：大都会艺术博物馆门前等候《蒙娜丽莎》接见的美国民众，1963年。下：排队等候《蒙娜丽莎》接见的苏联观众，1974年。



还用说吗，《蒙娜丽莎》。她阅人无数，她真的很累。



北魏壁画四图。导演在第三季准确地用北魏图像对比我所举例的中世纪湿壁画，于是观众希望我今后讲讲敦煌。实话说，我不敢：敦煌的学问太深了，而学界公认“敦煌学”在世界。英国人、日本人，可能包括中央电视台，都来讲过敦煌，诸位应该上网搜看——除了BBC的格雷汉姆—迪克森主讲的那档节目，其他我没看过。



维也纳艺术史博物馆正厅俯瞰。





上：伦敦国家肖像美术馆内景。下：波士顿美术馆内景。美术馆使亿万观众确立了难以磨灭的观念：绘画是单幅的，带四边的，有镜框的，悬在墙上。在我记忆中，第一次看到湿壁画是在华盛顿国家美术馆，他们将一座16世纪的意大利贵族小厅堂买来，复原内部空间，完整设立在展厅。我被迷倒了，不知道这就是湿壁画，不知道湿壁画就是墙。



2008年第一次进入锡耶纳阶梯医院主廊，穿过这座尚在修复中的厅，无人看管，我爬上脚手架，逡巡良久，伸手触碰壁画，不知道作者是谁。这是医院主廊隔壁的小厅，满墙残破的湿壁画，直达天顶。那天爬在脚手架上探头细看，竟忘了抬眼。这次去，全厅早已布置一新，天顶距离我七八米高，看不清了。



圣吉米尼亚诺小山城圣洛伦佐教堂正厅，典型的14世纪乔托画派风格。庄严宏伟吗？因为这是一堵墙，周围也是墙。倘若这是单幅画，画着同一排圣人——如审判席，高高在上——尺寸再大，配上镜框，挂在美术馆，也不可能比它显

得更庄严、更宏伟。



圣洛伦佐教堂正厅正墙的左侧，是这堵墙，墙上天使环绕圣母子。你能想象这是一件单幅画吗？



上：墙面的上端。下：同一墙面的左下侧。当15世纪普遍使用透视法和解剖学，天使们越来越可爱，好比动听的钢琴声，而中世纪风格的天使涌动飞升，就像是管风琴奏响。



锡耶纳阶梯医院陈列的祭坛画。祭坛画通常被美丽繁复的装饰物包围，不少老教堂败落毁损后，祭坛画被剥离、卸下，进入博物馆。但祭坛画不是单幅画，而是多幅画。这里，顶端居中，画着《耶稣受难图》与《耶稣复活图》，两旁及下端十四格，画着各位著名圣人。湿壁画挪不走，能进入美术馆的画都是坦培拉画成的祭坛画，如今我越来越喜欢看祭坛画。为什么呢？请看下一图。



你能想象这是油画吗？能想象把这画在布上吗？能想象两位圣人画在同一空间而不被木条分隔吗？《圣经》的伟大故事，圣人的悠久传说，早已被祭坛画设计者（据说最早由锡耶纳画家与木匠联合设计）列入虔敬而质朴的格式，多幅并列，百代相传。



左：乔托（1267—1337年）。右：契马布埃（1240—1302年）。推算起来，那时，中国壁画的黄金时代早已过去了。很可惜，东晋顾恺之（约345—409年）、唐吴道子（约689—758年）的壁画，全部湮灭。北宋武宗元（约980—1050年）的壁画亦已焚毁，只留下白描粉本《朝元仙杖图》，《局部》第二季介绍过。

中古的回光
乔托与契马布埃

前两集去15世纪兜了一圈，今天飞临13世纪末，看看一对中世纪师徒的大壁画。师傅名叫契马布埃，生于1240年，徒弟是大名鼎鼎的乔托，生于1267年，比师傅小27岁。

据说师傅天性倔强，被人称为“牛头”。伟大的但丁和师徒俩是好哥们儿，但丁说：契马布埃不在意任何批评。可是当乔托大展鸿才后，但丁又说：徒弟的名声让师傅黯淡无光。

将近200年后，伟大的达·芬奇却说了相反的话。他说：“乔托是个无法超越师傅的可怜门生。”

为什么呢？我们应该听谁？还是先来看画吧。

除了古希腊罗马艺术，大家知道，欧洲美术史通常从乔托说起。他被认为是最后一位中世纪画家，又是文艺复兴的祖师爷。传说他是一位放牛娃，被师傅发现，带出去学习。我不太相信这类传说。总之，当乔托出山，文艺复兴壁画的胎动，开始了。

此刻我在罗马北部山城阿西西，眼前的大教堂是圣方济各教派的重镇。这座教堂结构特殊，分上下两层，1228年起建不久，下层壁画工程就跟进了。25年后，1253年，教皇英诺森四世来此祝圣，训令启动上层

壁画的工程。据考证，契马布埃和乔托的参与，大约在13世纪最后20年。

可是这座教堂至今没有完整的史料。早在1959年，有位德国年轻神父格哈德·洛夫被派来为德国信徒搜集资料，结果奉献余生，考证壁画，2008年逝世。但他的好几本专书还是留下不少盲点：教堂上层横梁木的壁画和图案出于什么意图？《圣母玛利亚生平组图》的主旨是什么？并列十二位先知与十二位天使的出典，又是什么？等等，等等。

说到这里，不免感慨中国美术史太早熟。不提魏晋唐宋，13世纪中叶，正是元朝，出赵孟頫、黄公望、倪瓒、王蒙。画史的无头案，并不足怪，敦煌壁画逾千年，没一位工匠留名。我的难题不在于这些壁画出自无名的工匠，而是怎样使今天的观众接受文艺复兴壁画的前身——中世纪风格。

中世纪艺术不讨人喜欢。照杜尚的说法，它被谈论得太少了。早先我也不爱看，嫌它僵硬、简单。什么是中世纪风格呢？好在今日意大利无数教堂有的是，我们先来看看。

简单定义：1. 那是偶像画，类似菩萨像，不设动作，端端正正，供人礼拜；2. 既是偶像，当然不设人间的背景；3. 不用解剖学；4. 不用透视法；5. 不设光影，没有立体感。

当然，解剖学、透视法、立体感，等等，到15世纪这才发扬光大，13世纪的老百姓认定中世纪神像逼真绝顶，就像魏晋人见了佛像立刻跪倒一样。

多年前造访土耳其伊斯坦布尔，在建于6世纪的圣索菲亚大教堂领教了中世纪镶嵌画，又刚正，又单纯，我的偏见当场被打翻。15世纪中叶，拜占庭灭亡。奥斯曼土耳其苏丹穆罕默德二世下令全部抹掉了圣索菲亚大教堂的壁画，覆以阿拉伯图案，如今能看到的拜占庭壁画是数百年后从墙面剥离的残片。

好在中世纪艺术遍布欧亚基督教地区，土耳其、西班牙、法国、德

国、俄罗斯……克里姆林宫的教堂就有14世纪的伟大壁画，高古遒劲，神采飞动，酷似敦煌北魏风格。

请注意：唯有意大利人将中世纪绘画带向文艺复兴风格。而13世纪末意大利湿壁画最集中的地点，就在阿西西。

阿西西圣方济各教堂的壁画遍布每个角落，上下两层的总量至少三四代画家介入，时间跨度逾百年，除了契马布埃和乔托师徒俩，据考证，还有来自罗马、锡耶纳、翁布里亚或是阿尔卑斯山以北的无名工匠。壁画内容大致是《圣经》故事，其中圣方济各生平事迹的36个大画面留给了乔托。

瞻仰乔托代表作的最佳地点，其实不在这里，而是帕多瓦城的斯克罗威尼礼拜堂、阿雷纳礼拜堂，但我选择了阿西西。这里是他出道的作品，规模更宏大，而且师傅契马布埃的壁画也在这里，两相并列，中世纪画风与文艺复兴的衔接、蜕变，显现无遗。

乔托的革命性贡献，是告别中世纪偶像画。他开始描绘人物的各种表情、动作、角度，为画面配置山坡、树木、动物、房屋等场景。这样一来，天国变成人间，不但可信，而且好看。为了描绘人间，当然出现所谓的“缩短法”，也就是“远小近大”的透视法。

但以上突破有个前提：圣方济各1182年生于阿西西本地，苦修行善，瞧这些朴素的画题——“圣方济各向穷苦人赠送斗篷”“圣方济各对圣达米安说：快帮我修房屋吧”“检查圣方济各圣伤”“圣方济各支撑拉特朗大殿”……如果是《圣经》故事，乔托暂时不会获得描绘人间的机会。

现在来看契马布埃。大家发现吗，时光猛地一退，我们又回到中世纪：造型正面，姿态简单，没有景物，可是情绪多么激烈，笔势多么生猛，真好比北魏壁画的高古遒劲、神采飞动——乔托的画不遒劲，也不飞动——满墙的张力，扑面而来。这才是绘画的力量！在这位重量级中世纪前辈面前，乔托的革命性反而显得弱了，烦琐了，不重要了。

请注意，现在我从历史倒退，肯定中世纪，而不是文艺复兴。为什么呢？因为美术史竭力说服我们，历史持续进步，朝向现代，但此刻就是现代，我们有理由从今天的位置出发，倒叙历史，朝反方向看待过去的大师。

我不知道为什么达·芬奇会说乔托是“可怜门生”，无法超越契马布埃。当我被契马布埃震撼时，尚未读到达·芬奇的话。我比达·芬奇晚生501年，好歹是现代人，“现代”意味着什么？

乔托太有名了，我早已领教过他，而契马布埃的震撼是新经验，就像我在圣索菲亚大教堂第一次撞见拜占庭壁画。换句话说，美术史过度谈论、过度传播，文艺复兴艺术反而显得陈旧了，中世纪绘画，在今天，在我眼里，成了崭新的艺术。

而美术史是现代的产物，大致起于19世纪。从那时到现在，美术史一再宣导的是什么呢？

是13世纪的乔托告别中世纪，14世纪开启文艺复兴，此后一路进步到15世纪末，达于巅峰，出现达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔。沿着这条线索和逻辑，逐步递进，16世纪到19世纪，欧洲造型艺术从幼稚到成熟、从简单到复杂、从原始到现代、从蒙昧到科学……忽然，摄影发明了。20世纪人们赞美一幅画，常会随口说：

“看哪！画得像照片一样！”

问题就在这里。大家应该听得出来，艺术不是进化链，不要以为越是后来的艺术，越是好。有位20世纪的批评家谈起契马布埃，说他“缺乏技巧”，英国现代主义批评家弗莱的反驳是：契马布埃一点也不缺乏技巧，他只是不具有19世纪习惯看到的那种“再现的真实”，那种技法的所谓科学性。

更进一步，弗莱坚持认为：塞尚和高更的追求并不前卫，而是出于非常传统的意图，回到文艺复兴之前更简单、更有力、更有建筑感的绘画。

请看现代主义大师鲁奥画的耶稣，全部正面，没有表情，明明是中世纪偶像风格。他舍弃细节，用颜料层的重重覆盖，追求中世纪极度单纯的绘画性。

晚年马蒂斯在法国旺斯设计了一座罗塞尔教堂，创作了极度简约的壁画，同样回到正面的、无表情的面容，甚至不画五官。英国人培根则宣称他的某一构图的灵感和依据，来自契马布埃的《耶稣受难图》，那是正牌的中世纪作风。

毕加索说得好：“过去所有伟大画家的作品，都不是过去的艺术，也许它们在今天比过去更有生命力。”他所谓的“今天”，就是马蒂斯、鲁奥和培根的“现代”。

诸位都是现代人，此刻，我要说出使我自己惊讶的话：阿西西教堂的全部壁画，最使我惊讶、迷恋的作品，不是乔托，不是契马布埃，而是这排中世纪无名工匠的画。没有一位教堂职员知道谁是作者。资料显示，这是一位翁布里亚画派的师傅，曾在比萨和皮斯托亚学过画，阿西西这座教堂的玻璃画，也出自他。

他是谁啊？！但我希望他没有名字，唯有无名画工才会如此憨傻而愉快地画画，他远比乔托和契马布埃更自由、更灵妙，简直神仙下凡。请看这位六翼天使飞临的地面，花草的分布多么饱满，躺着的君王、床单，多么富于设计感，甚至是现代感。

大家知道，透视法被认为是文艺复兴绘画的大贡献，其实各国古代绘画的布局、疏密，都不靠透视法。早在古希腊，简单的透视法已经出现。中世纪图像主张崇拜功能，透视法被废止。文艺复兴时期再度肯定感官与现世，透视法——准确地说，焦点透视法——再度发扬，迅猛精进，成为虚拟真实的绘画法则。

从此，这一伟大进步主宰了欧洲绘画600年，画家的直觉、感性、天趣，被日益规范，绘画的自发性、自由度、自在感逐步缺失，直到20世纪才被现代主义绘画找了回来。

历史地看，成年人认为孩子的画幼稚，文艺复兴假定中世纪落后，都是后启蒙时代的说法。在不用透视法的中古时代，这位工匠显示了绘画的另一种维度，另一种理性，而且更饱满，更开放，更接近现代性。

他用宽大的竖线、横线、斜线，分割画面，他的均质的色块，浓郁而响亮。契马布埃不及他活泼，乔托不及他主动。他不可能满足我们对真实的期待标准，他的幼稚，正是他的魅力。别以为他不会画画，你看，同样画《圣方济各向鸽子传道》，这位傻汉比乔托画得更为灵妙，下笔的章法就像中国画一样。

中国人画画，从来享受笔法，不屑于一板一眼模仿自然。欧洲绘画直到20世纪才放弃所谓自然观。显然，后现代绘画追寻的是13世纪前的无名资源。意大利画家基亚和克莱门特的作品，是中世纪绘画的涂鸦化，比鲁奥和马蒂斯走得更远，更放肆。

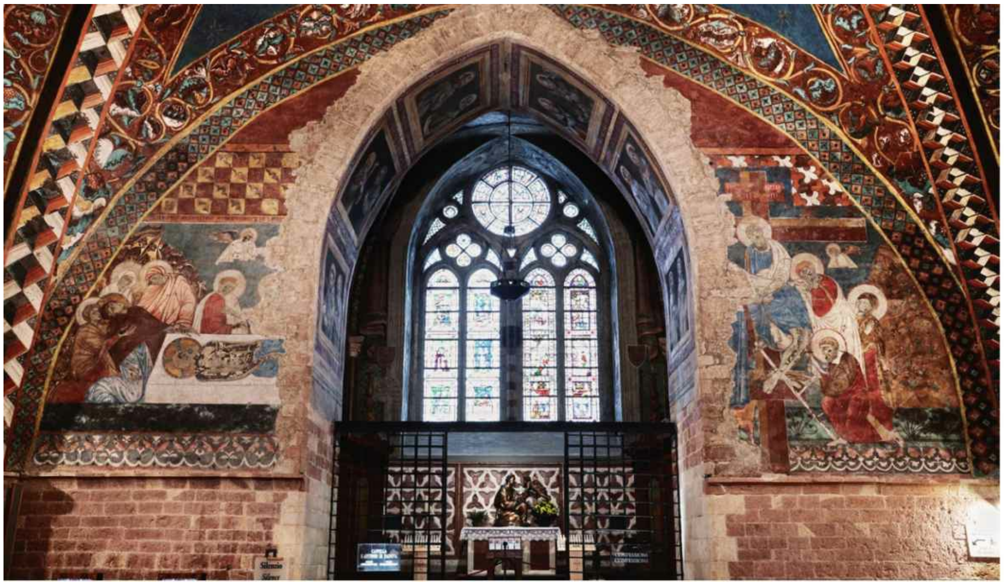
但我此刻站在意大利13世纪末的绘画现场。不消说，我休想贬低乔托。他的画，完美对应巴赫的复调与和声，而契马布埃的境界，似乎预告了17世纪意大利第一位歌剧大师蒙特威尔地。

可是，该怎样描述这位无名工匠？他的愉悦、放肆、纯真，来自东方的拜占庭古风，又像是北魏人的远房亲戚。他是文艺复兴的高曾祖父，通常，我们谁都不记得高祖和远亲的姓名。

最后说两个毁灭与重生的奇迹。二战尾端，1944年，米兰圣玛利亚修道院遭遇轰炸，但达·芬奇的《最后的晚餐》丝毫未损。这里，阿西西，1997年，发生地震，教堂主祭坛天顶轰然震塌。

老天有眼！上下两层主要壁画居然无恙，天顶壁画的残渣到处散落，被意大利人一块块拼拢，补上，修复了。抬头看吧，修补的痕迹在哪里？它们仍像13世纪末一样，灿烂辉煌！

2019年1月5日



阿西西圣方济各教堂拱廊无名画师的画。



左：西班牙加泰罗尼亚地区中世纪壁画，约12世纪。中：西班牙阿维亚圣母玛利亚教堂祭坛画片段，约13世纪。右：莫斯科克里姆林宫东正教天使长教堂拜占庭风格壁画，约14世纪。拜占庭壁画的发源地，在东罗马君士坦丁堡（今伊斯坦布尔），手边缺高质量图像，有心的读者请上网查看。



佛罗伦萨阿诺河南岸圣米尼亚托大殿的中世纪壁画。图中数幅，占该殿中古壁画二十分之一。自契马布埃和乔托师徒以后，中古壁画图式渐渐演变成所谓“文艺复兴”风格。但中世纪美学仍为各地农民所喜见，乡村教堂壁画依然延续中世纪遗风，延至文艺复兴盛期的15世纪，详见第十二集《无名的工匠》。



阿西西圣方济各教堂壁画，实在太多了。这是内殿靠近主祭坛周围的天顶画局部，均为《圣经》故事。作者大致是延绵整个14世纪的“乔托画派”工匠。中世纪少量祭坛画为各国美术馆收藏，初到纽约和欧洲，我大抵一看而过，只顾17世纪后的名家油画。后来在土耳其、意大利、西班牙亲眼看到，大为惊动，越来越喜欢中世纪风格。



乔托《圣方济各生平事迹组图》大型壁画（1297—1299年），共30余图，分布教堂二层南北墙。这些是南墙三图的小局部。就我所见，这是乔托尺幅最大的壁画，绘制时，他才30岁。



乔托《圣方济各生平事迹组图》之一。倘若做学术书，该注明每一画题，恕我不是学者，就这么让大家看一眼吧。原作尺寸多大呢？每个人物几乎真人大小。



据传，契马布埃和乔托于13世纪最后20年来这里，师傅先到还是师徒同时到？不论如何，两人承接的大活儿要干好几年。当时徒弟初开新局，怎样看师傅的大画？师傅又怎样看待徒弟的新作？左右二图是乔托《圣方济各生平事迹组图》局部。



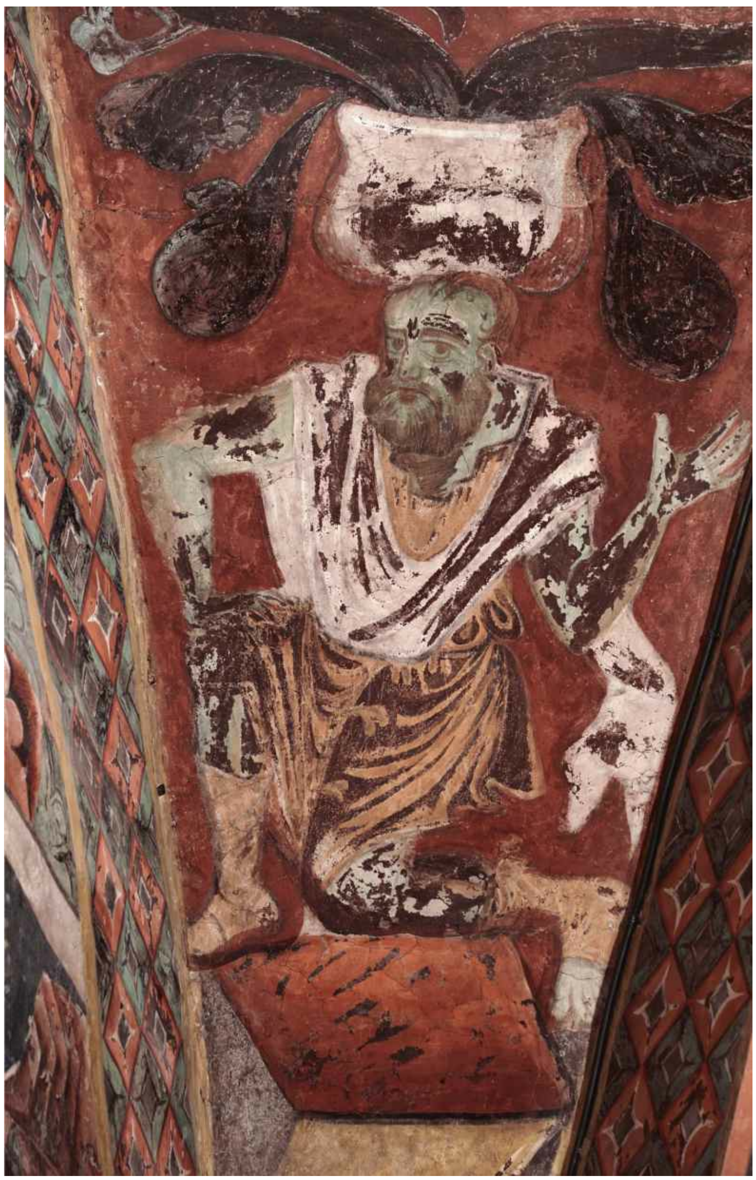
不知道为什么契马布埃画了这两幅《耶稣受难图》（画前的受难雕塑为20世纪添加）。那些年，师徒俩爬在高高的脚手架上，各自干活，收工，吃饭，休息，他俩谈论各自的画吗？



圣方济各教堂二层廊柱内的壁画，据传也是契马布埃画的——被廊柱中断的图像，惊人地美丽。700年前通体崭新，是一种好看；700年后，廊柱陈旧，壁画斑驳，呈时光之美。时间，是所有古壁画的另一个伟大作者。



此书图片的色彩、气息、质地，绝对和原作有出入，我只能用跨页大图，吓唬读者。东西方古代壁画的“初心”就是吓唬人，使之敬畏、崇拜、虔诚。现在我用排版吓唬大家，是以美的名义。什么是美？美，有时就是规模。当你从印象派往回看，途经18世纪、17世纪、16世纪，然后进入15世纪，你会知道什么叫作规模与能量：不仅是墙的规模，还有人的能量。现在我们来到教堂一楼拱廊，看这位早于契马布埃和乔托的中世纪工匠。



还是这位无名工匠的画。这幅画嵌在拱廊的斜墙一角，起装饰作用，认真说，

不算一幅画。假如你看过敦煌北魏的壁画，再看这幅，如何？



上：无名工匠画的鸽子。下：乔托画的鸽子。两人都画圣方济各与鸽子说话，谁画得好？



2017年12月25日初次造访阿西西，在教堂上下两层转来转去——除了地面，全是壁画、壁画、壁画——最后停在拱廊斜墙这位无名师傅的画前。我心里忽然说：“哎呀！这个人画得比乔托好，比契马布埃好！”十个月后开写《局部》第三季文案，苦啊：怎样才能将他的好写出来、写对头啊？又过五个月，我与团队再次来到他跟前。

左：马索利诺（1383—1447年），《亚当夏娃》，约1425—1427年。右：马萨乔（1401—1428年），《逐出乐园》，约1425年。两幅画都在佛罗伦萨布兰卡契礼拜堂。马萨乔寿短，名气大，以前看画册，以为这座礼拜堂的画都是他画的。

墙上的圣人

马萨乔与马索利诺

上一集说，中世纪壁画大风格，被乔托破局了，文艺复兴还在等另一位天才动手开局。谁呢？马萨乔。

马萨乔比乔托小134岁，生于1401年，是15世纪人。此前，乔托的影响百年不绝，史称“乔托画派”，《局部》第一季介绍的布法马可《死亡的胜利》，就是其中之一。但这一派或多或少带着中世纪模式，到马萨乔，中古气息一扫而空，15世纪的新样式、大格局，总算确立了。

他确立了什么？放在今天看，很简单：人物比例高度准确，透视法成熟了，画面开始复杂，细节趋向逼真。日后的佩鲁吉诺、弗朗切斯卡、曼坦纳、波提切利、吉兰达约、达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔，个个服气，奉他为师。但这位老师只活了27岁，没见过他的伟大学生。

据说他落拓不羁，除了画画，什么都不在乎。马萨乔原名托马索（Tommaso），“马萨乔”是他的绰号，意思是“邋遢的汤姆”。他在奉召去罗马画画的路上不知所终，最离奇的传说是被嫉妒者害死了，当然，野史无从考证。

马萨乔最完整的代表作，是佛罗伦萨布兰卡契礼拜堂的圣彼得系列，那是欧洲美术史范本，直到今天，各国游客一进教堂直接钻进那

里，只为看他。大家看见吗，礼拜堂大小比不上北京富豪的客厅，却是美术史圣殿，当年达·芬奇就站在此刻我们站的地方，仰着脖子看他，学习他的画法。

可是注意了，其中几幅是另一个家伙画的，名叫马索利诺。

马索利诺生于1383年，比马萨乔大18岁，绰号叫作“精致的汤姆”，早先是金匠出身，19岁学画。他最有名的单件作品是藏于不来梅美术馆的坦培拉画《圣母与圣子》。他是马萨乔的师傅，也算工作伙伴。1424年，马索利诺接手布兰卡契礼拜堂的壁画任务，画了几幅，“邋遢的汤姆”接着完成其他部分，结果后世以为全是马萨乔画的。

为什么呢？因为他俩画风有时难以辨认。据传说，马萨乔性格强势，总要大哥按照他的意思画画，大哥好脾气，处处迁就。20世纪专家为了分辨哥俩的画，大费周章。现在确定，《亚当夏娃》《圣彼得布道》《多加复活》《治愈跛子》出自马索利诺之手。

仔细看，他俩的性格与偏爱很不同。马索利诺用色明艳，有股子仙气和童话感。他曾旅居西班牙，又去过匈牙利，带回异国气息，钟爱哥特式风格的拉长造型。

马萨乔造型严谨、简朴，刻意树立佛罗伦萨画派的人文气息，用现在的说法，注重写实，发掘人物内涵。从进步论立场看，马萨乔不愧是文艺复兴美学的开创者。

大家知道，凡是美术史反复推举的大腕，我都不多说，诸位上网，看书，全是颂扬马萨乔的历史功绩。马索利诺呢，还是杜尚那句话：他被谈论得太少了。

但我早在画册中看过马索利诺，一派贞洁，气息高贵，2018年在罗马拜见他的真迹，当下迷倒。可是16世纪瓦萨里的文艺复兴大师传记没列入他，半数美术史家不提他，可见史笔厉害，轻轻一勾，一个人永垂青史，另一个人没了。

但我没资格为马索利诺抱不平，他实在画得好。

眼前是罗马的圣克莱门特小教堂，不远处就是著名的斗兽场。传说这里是早期基督教徒受迫害时秘密聚会的地点，生于4世纪的圣凯瑟琳，是殉道者之一。

传说这位女士受过良好教育，精通人文，“优雅得不可思议”。当时的皇帝马克森提乌斯爱慕她，她不为所动，结果引来杀身之祸。进门右拐的卡斯蒂廖内小礼拜堂内，就是描绘圣凯瑟琳事迹的壁画，两面破损严重的墙，不提了，我们重点看看马索利诺描绘的圣凯瑟琳。

拱形画面的叙述顺序，始于左上图，只见凯瑟琳高举手臂，正与马克森提乌斯皇帝辩论“道成肉身”的问题，四周画着围观者。左下方，恼怒的皇帝招来50位饱学之士与她舌战，不料全被她说服皈依基督教。皇帝气坏了，在同一画面，可爱的马索利诺画了一扇窗，窗外，所有学士被皇帝命令烧死。

右上图中，凯瑟琳被关起来了。皇后佩服她，探视她，隔着窗户听她说话，结果也被劝服皈依基督教。皇帝盛怒，杀了皇后，马索利诺再次于同一画面交代了结局：看，这位刽子手身材修长，收起刀剑，姿态简直像个芭蕾舞明星，脚下的皇后，身首异处。

下端正中，凯瑟琳被绑起来，扔向有刺的双轮，皇帝在楼上看她将被车裂。只见她毫无惧色，凛然受刑。忽然，天使飞降，斩断车轮。皇帝遂命将凯瑟琳斩首。右侧画面，凯瑟琳在一排士兵面前从容伏倒，等待利剑。背景的西奈山顶站着将要葬她的天使，另一位天使正在徐徐降临，收取凯瑟琳的魂灵，带上天界。

多么天真啊！为什么是“天真”呢？因为古人相信车裂的一瞬，天使会来拯救，而且非要画出来，落实这份相信。15世纪人文主义猖獗，很多人已不信天国，但马索利诺确信，任何不可能的景象，一旦变成画，就是真的。是的，凯瑟琳死了，你不忍心接受那一刻，但是看哪：当她匍匐受刑，天使飞来，上帝在画中显灵！准确地说，显灵的不是上帝，而是马索利诺。

文艺复兴每前进一步，就是天真消失的一步。马索利诺根本不知道自己天真，那才是真的天真。相比马萨乔，他确实落后一步，可是600年过去了，我以为马索利诺更动人。

这座礼拜堂最动人的画在哪里呢？是入口顶端的《天使报喜》。意大利全境不知有多少天使报喜图，留传画史的总是名家，譬如安吉利科、科萨、达·芬奇、拉斐尔，当然，无比圣洁、精美绝伦，在我看，还是不及马索利诺的《天使报喜》。为什么呢？因为他高古，因为他天真。

然而他的《天使报喜》不过是礼拜堂入口的装饰，显然，马索利诺醉心于门楣的拱形，这拱形被他画成拜占庭风格的圣殿，圣殿的平行线用了纵深透视法，一左一右，对称配上两位女孩——他的想象是对的，传说中的圣母和天使，其实年龄很小。

我早在画册中见过这幅画，心里好喜欢。去年一进门，一眼看见，整个礼拜堂圣洁起来。那时我甚至不知道谁是马索利诺，只觉得这座门非常非常“文艺复兴”——文艺复兴的曙光据说来自乔托，马索利诺这座门，有如15世纪的清早晨。

伦巴第的小镇奥洛纳堡的教堂内，还有一套马索利诺的壁画。1435年，红衣主教布兰达·卡斯蒂廖内委托他创作《施洗约翰生平组图》。那是他最后的作品，可惜三分之一毁损，看不清了。

但是留存的部分，美不堪言。礼拜堂正中约翰为耶稣施洗的图像，作风比乔托画派先进，比马萨乔落后。不过这幅图显示了文艺复兴早期人体画的水准，据说，马索利诺是15世纪第一代描绘裸体的画家。最右侧的男子之一，就是他自己。

鲁迅曾说，文艺复兴壁画其实是连环画。第七集讲到弗朗切斯卡，我会重点讨论这一问题。眼前，马索利诺的主题太有名了，他怎样安排施洗约翰、希律王、希罗底和著名的莎乐美？

在正对入口的几道转折的墙面上，描绘了约翰施洗、布道、就捕、

入狱、惨死，约翰前后出现了五次。当描绘约翰在铁窗内向外凝视，马索利诺利用了礼拜堂那扇小小的真实窗户。

黑衣武士，出现了三次：在墙角，他抓住约翰；接着，墙面一转，他锁上牢门；越过窗户，墙面再次转折，他已收起刀剑，脚下是约翰的尸体。

诸位还记得《圣凯瑟琳生平组图》中那位英俊屠夫吗？这位武士同样凶残而俊美。为什么马索利诺一画屠夫就会才华横溢？200年后的卡拉瓦乔也爱画杀人，论天真，论古风，到底不及马索利诺。

在入口右侧的平坦墙面上，希律王、希罗底再次出现，而莎乐美形象两次出现在同一面墙。美丽的廊柱左右分割了这面拱墙，交代了故事的顺序。又一次，马索利诺画出将要发生和已经发生的情节。

左侧的宴饮图，他并不画著名的莎乐美舞蹈。右侧，杀害约翰的真凶希罗底，身姿美艳，面无表情，将约翰的首级递给莎乐美，身后两位女孩惊恐地跳开。

在这里，马索利诺的想象又是对的，传说中的莎乐美被他画成无辜的女孩，并不邪恶，也不很迷人。每位女子的身姿都被拉长了，简直有东晋司马昱“轩然霞举”的风姿，完美展现了马索利诺的哥特式美学。

他还特意把死亡的图景放得很远，看上去又好玩，又凄惨：大家看见吗，马索利诺像在叙述中忽然压低了嗓音——在景深处的山腰，他偷偷画了约翰的葬礼。

这一处理，使全图说不出的冷漠而高贵，既是凶案现场，又像迷幻的童话。我不知道马索利诺怎样使他的神秘获得一种绘画的无辜，奇怪，他总有几分马萨乔完全没有的现代感。20世纪的达利和基里科，想必懂他，而且自愧不如，因为马索利诺的超现实想象浑然天真。

可是学者有学者的说法，他们如此评论这组壁画：

> 马索利诺之前创作的组图中——尤其是布兰卡契礼拜堂——表

> 现了高度的整齐与清晰，为什么到了奥洛纳堡就失去水准？如果我们将其视为一种“倒退”，那么就有一种可能：他在创作布兰卡契系列时是受了马萨乔的影响。或许可以认为，他在伦巴第受到崇古风潮的影响，回到了传统哥特式风格。

所谓“倒退”，是典型的进步论。说马索利诺失去了水准，什么水准？以上评论倒是点出了关键：当马索利诺摆脱马萨乔的干涉性合作，他立刻享受中古美学的余韵，甘愿倒退。

是的。马索利诺画的人脸很少变化，表情单一，他没有马萨乔刻画表情的本领，那是欧洲绘画史最早的写实自觉。用今天的分类法，马萨乔写实，马索利诺唯美。他笔下的呆相，他安排的场面，高古、清纯，带着迷人的仙气。

画家刻画表情，有如作家使用形容词。在薄伽丘、拉伯雷、乔叟、塞万提斯那里，在中国先秦文学和唐宋传奇中，很少很少用形容词。

到了小说语言日趋复杂的19世纪，托尔斯泰认为，无可企及的简洁性只能在民间传说中寻找。要论刻画表情，没有比19世纪沙龙画家更能干的，可是对比马索利诺的元气与真气，那只是过度使用的形容词。

无可置疑，文艺复兴绘画是进步的过程，好比渐渐长大的人：乔托，虎头虎脑的娃娃；马萨乔，雄心勃勃，长成19岁壮汉，未来将无所不能；马索利诺的艺术呢，正当17岁，半大不小，青涩而性感，诸位一定见过17岁少年那股千金难买的英气吧。

好了。契马布埃与乔托，马索利诺和马萨乔，我的偏爱、偏袒，都是落后的那位，简直大逆不道。好在以下讲述的十几位画家都是15世纪最骄傲的天才，他们一步步离开天真、幼稚、青涩，走向成熟。从第五集开始，我们告别马索利诺的大清早，走向文艺复兴湿壁画如日中天的时代。

2019年1月18日



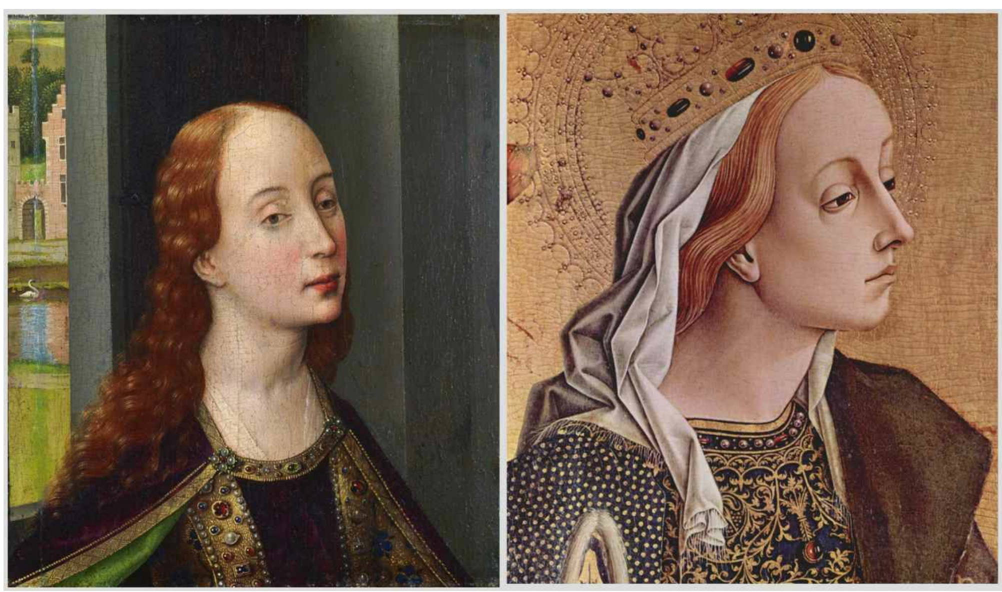
布兰卡契礼拜堂这五个画面，文艺复兴美术史反复谈论，所有画册都会引用。以我们熟悉的文艺复兴绘画，所谓透视法、解剖学，所谓佛罗伦萨画派的“人文主义”，并非始自乔托，而是马萨乔。右二是《圣彼得受难》，作者小利皮。



经美术史家鉴定，布兰卡契礼拜堂壁画有四个故事为马索利诺所画，这里刊印三个：左侧小图为《圣彼得布道》，中间为《多加复活》，右侧小图为《治愈跛子》。



基督教绘画有许多圣人肖像，圣凯瑟琳是为其一。此为15世纪至16世纪德国画家老卢卡斯·克拉纳赫的《圣凯瑟琳三联画》，画于1506年，德累斯顿历代大师画廊收藏。



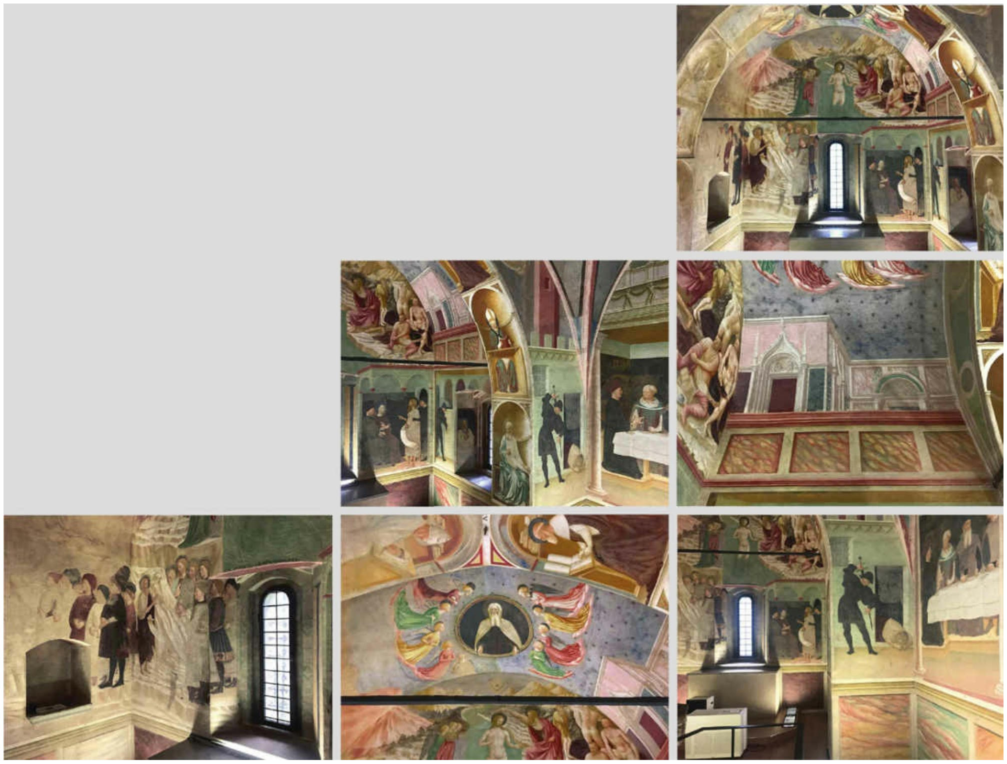
两幅均为《圣凯瑟琳肖像》。左：罗吉尔·凡·德·威登，1435—1437年。
右：卡罗·克里韦利，约1470年。



马索利诺的湿壁画《圣凯瑟琳生平组图》（1428—1430年），在罗马圣克莱门特老教堂的卡斯蒂廖内小礼拜堂内。此次拍摄，经意大利弗兰克教授十余次交涉，甚至动用了梵蒂冈的关系，该教堂爱尔兰籍神父硬是不同意，只能以画册扫描出图。画册扫描，不能传达原作神韵之万一。2017年12月我初来这里，也只能隔着礼拜堂铁栅栏远远地看。远远地看，此画也神气逼人。



卡斯蒂廖内小礼拜堂拱门上端的《天使报喜》。节目做了，播了，但我还是无法说出此画的魅力。



5月下旬，新叶扶疏，奥洛纳堡山顶教堂后院的小礼拜堂僻静安详。倘若不为拍摄，独自看四壁的马索利诺，会发呆。他来这里画画时，马萨乔已经死了。马索利诺画了多久？夜里睡哪儿呢？本集播出后，好几位朋友说“啊呀，太好看了”，他们就此知道，从前有位画家名叫马索利诺。





抵达米兰北面的奥洛纳堡，我终于面对面看到了马索利诺《施洗约翰生平组图》（1435年）。礼拜堂通常设在教堂内部，这所小小礼拜堂却与主教堂分离，单独设在院子另一端，仿佛小农舍，显然是当年赞助人专为自家建造，请了马索利诺来画。那天是全程拍摄的最后一站，晨起微雨。收工后，我们在主教堂门首集体留影，车行七小时回佛罗伦萨。







据说右下方其中一个男子的原型就是马索利诺自己。



在画中出现三次的黑衣武士。



希律王、希罗底、莎乐美。希罗底将施洗约翰的首级递给莎乐美。但马索利诺好像并不知道甚至忘了画中故事，只管画。远处山腰，人们正在收葬约翰的尸体。通常，带有神秘感的绘画不负责叙事，500多年后，意大利超现实主义翘楚基里科玩过类似的布局，但画境是虚构的、不存在的，马索利诺老老实实交代每个情节，逐一实现叙事——基督徒熟知的《旧约》故事——而全画（真是活见鬼！）仍弥漫着诡谲与神秘。



建筑的消失点、空间的进向，无与伦比的构图。当焦点透视法刚刚被第一代天才运用，允为利器，15世纪中后期，已呈泛滥之势，进入16世纪，在譬如丁托列托那里，夸张到令人厌烦——这里，马索利诺已能精彩地运用消失线，但在他的时代，他还不太会画风景，山体和山势、约翰的葬礼画得简单幼稚，这幼稚，正是马索利诺难以企及的魅力。



左：乌切洛（1397—1475年）。右：菲利普·利皮（1406—1469年），即老利皮。

战争与美人
乌切洛与利皮父子

契马布埃和乔托，等于宣叙调，到马索利诺和马萨乔，文艺复兴的正剧开锣登场了。此后的天才咕嘟咕嘟往上冒，数不过来，从第四集到第十一集讲到的大师，全部活跃在15世纪，我根据年龄先后排一排，顺序讲述十来位。

可是15世纪大师何止这个数，以下选一组名字报报，不讲述，也不出图了。大家听说过他们吗：韦罗基奥、萨塞塔、弗拉、克里韦利、波拉伊奥罗、波蒂西尼、佩鲁吉诺、平图里奇奥，等等。个个星宿下凡，他们散在欧洲美术馆的单幅画只是零头，重头戏全在各城邦的教堂和宫殿，你得亲自去，才能领教。

说起来真是天大的冤案，除了达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔，下面一组名字也被史论家讲了又讲：乔尔乔内、贝里尼、提香、丁托列托、委罗内塞、布隆齐诺、科雷乔，等等，等等。他们霸占美术史光荣榜太久，我就一概不讲。他们也是星宿下凡，多数活在16世纪，那时的文艺复兴已是黄昏余晖。要论元气，他们远不及15世纪。

当然，这是我的偏见，然而美术史的名单也是严重的偏见。是他们的偏见，鼓励我做了自己的选择。

本篇讲述的乌切洛和利皮，性格、画风截然不同。但我们的经费、时间、联系教堂的难度，不允许添加分篇了，就把他俩合拢一块儿讲。乌切洛生于1397年，比马萨乔大4岁；利皮生于1406年，比马萨乔小5岁。算起来，两人都是成长于15世纪初叶的大画家。

乌切洛最著名的三联画叫作《圣罗马诺战役》，《局部》第二季第九集《优雅的暴行》讲过。那是1432年佛罗伦萨和锡耶纳翻脸打仗，今天看，好比当年的楚国齐国一决雌雄。双方人仰马翻，拼杀八小时，似乎只为了一件事：成全天才乌切洛。他的三幅画代表战场的黎明、正午和黄昏——多美妙的构想啊！

《圣罗马诺战役》的委托人，是移居佛罗伦萨的锡耶纳巨富巴尔托利尼—萨林贝尼，他本人参加了战役，事后请乌切洛画。画成后，惊动四方，被奉为奇葩。洛伦佐·德·美第奇看在眼里，心里痒，买下一幅，另两幅后来也强行弄进美第奇宫，再后来，不晓得怎么一弄，三联画永远拆散了，如今分藏于佛罗伦萨乌菲兹美术馆、伦敦国家美术馆和巴黎卢浮宫。

除了古希腊群雕《巨人的战役》和古罗马战争壁画，乌切洛一举刷新了战争画。受了他鼓舞，弗朗切斯卡也画了宏大的战争画。过了半世纪，达·芬奇又试着画战争，素描草图出来了，从此没有下文。他的画已经太圆熟、太巧妙、太娇贵，描绘战争的强悍与能量，他不可能有，他会妒忌前辈乌切洛。

16世纪到19世纪的战争画更没人超过乌切洛。《圣罗马诺战役》的几何感、数学性，挂毯式的绚丽，金属般的贵重质地，空前绝后。论家总是说乌切洛运用透视法如何高妙，那是词语匮乏、隔行的见解。透视法不过是画画的法则之一，再怎么弄，不可能造就另一位乌切洛。

倘若欧洲人不忘初心，《圣罗马诺战役》三联画将会再次合拢，办个大展。

不过，乌切洛确实为焦点透视法疯狂。在他的年代，吉尔贝蒂和多

纳泰罗刚开始在建筑与雕刻上玩这一套，乌切洛当然朝思暮想、不思茶饭。他太太气坏了，他说：“如果你能了解其中的快乐，该多好啊！”

他49岁那年，为佛罗伦萨新圣母教堂绿色回廊创作了《挪亚方舟》系列。这系列在教堂内院待了几百年，最近采取保护措施，从墙上剥下来，移进展厅。

顺便一说，你别看湿壁画坚如磐石，意大利人自有一套伟大的办法，能将壁画像毯子那样剥下来，再用类似中国的裱画技术，裱在硬质的材料上，看上去笔挺，专家操作的录像把我看呆了。《死亡的胜利》几十平方米大，就是这么剥下来重裱的。

今天单讲《挪亚方舟》系列中的《洪水》。全画十来个幅面的构图，譬如《亚当夏娃》《挪亚醉酒》《挪亚的牺牲》，并不新奇，唯独《洪水》迥出意表，透视法与想象力，被乌切洛弄得简直难分难解。

前景右，直立男子的半侧影朝向画外。前景左，蹲坐男孩的全侧影也朝向画外。中间女孩正背影，稍露侧脸，朝向画面深处——这三个位置、向度，稳定了半圆形内部的放射性张力，其他人物的纷乱姿态就能塞进其中的空隙，实现乌切洛的想象。

没人知道他对洪水发生什么想象，但在500多年前，乌切洛就画出了广角镜的放射形图像。好比摄影机剧烈摇晃时拍下的瞬间，每个部位都被扭曲了，一片纷乱，但是左右红墙控制了纷乱，墙脚两道笔直的斜线既朝内纵深，直到远处的海面和乌云，又从纵深，迎向观众。

墙上徒劳挣扎的人，是他的想象。右侧，直立男子脚下，天晓得什么念头——乌切洛添加了一个向后仰倒的婴儿，也是他的想象——又突兀，又滑稽，又可怕。为了将透视法实现为戏剧性，也为了将戏剧性实现为透视，他同时想象广角镜效果和洪水到来的景象。

请注意，拱顶的大弧线划过整个画面。这幅绝妙的构图受制于半圆形，也取决于半圆形。想象一下，如果是长方形，全画的形式与张力，完全丧失。文艺复兴壁画家遭遇无数半圆形的拱顶，《洪水》，是乌切

洛被拱顶限制，又利用限制的绝佳典范。

《挪亚方舟》系列有如素描，一律灰色加土红色。这是此画的疑点，也是此画的魅力。500年岁月可能腐蚀了原作色彩，和文艺复兴画家一样，乌切洛其他作品也使用鲜艳的纯色，为什么《挪亚方舟》系列设置了单一的调子？倘若岁月侵蚀了原色，当初究竟是什么色彩？

太奇异了！《洪水》超越15世纪所有可见的图式，直到今天，仍是欧洲绘画的神品，超越时间、形式、观念，仍然是它自己。拿到任何现代艺术展，都能卓然独立，不过时。

我不记得哪个流派或个人继承了《洪水》的影响，它甚至是乌切洛自己的意外，证据是：《洪水》不像他自己的任何一幅画。

500年后，真实的洪水汹涌而来：1966年，阿诺河水溢出堤岸，佛罗伦萨一片汪洋。巨流涌进每个教堂，泥沙、碎石、冲击物损坏大批文艺复兴珍宝。上帝有眼，《洪水》位于拱廊上端，安然无恙，《挪亚方舟》系列下端被侵蚀成现在的样子。契马布埃设计的耶稣与十字架几乎溃烂，多年后才修复。评论家罗伯特·休斯率领BBC电视团队亲临现场，事后写了详细的回顾。

好了，讲了可敬的乌切洛，来讲可爱的老利皮。怎么忽然变成老利皮呢？因为他的儿子小利皮，也是著名的画家，也要讲。

老利皮生在屠夫家庭，双亲早亡，被姨妈养大，19岁出家当了修士。他从不画战争，而是以圣母像著称，为什么呢？因为他是个罕见的情种，据说迷上哪位女子，甘愿倾其所有，不然就画这位女子的肖像，平息爱火。

传说美第奇家族的老科西莫将他关起来画画，他就剪了床单从窗口吊下来，出外风流。科西莫到处找他，发现他已回来工作。老家伙后悔了，从此随他来去，说："天才是上帝的形体，不是捆绑的驴子。"所以文艺复兴的可爱，不在修士多情，而是赞助人宠幸艺术家。

老利皮笔下的圣母，个个柔美温婉，留着他多情的凝视。在他的时

代，当宗教爱与人性爱同时发作，圣母和情人的面容完美合一。当然，他画的女子都很美，同样画莎乐美，马索利诺迷恋神秘诡谲的气氛，老利皮沉浸于异性的魅力。

可是老利皮是个不安分的修士。普拉托大教堂内有他的壁画《希律王的宴会》，这幅著名的杰作曾令他厌烦，两次逃离，结果在动笔十年后，科西莫·德·美第奇的私生子卡洛·德·美第奇耍了劝诱的功夫，拉他回来，完成这幅画。他最出名的故事，是说服修道院的美人卢克雷齐娅·布蒂为他做圣母的模特，然后呢，两人私奔了，1457年生下日后著名的画家小利皮。

顺便一说，画了《维纳斯的诞生》的波提切利，就是老利皮的徒弟。

小利皮的造型与境界，不如老爹，但本事也大。1489年，经洛伦佐·德·美第奇向主教推荐，赞助他去罗马神庙遗址圣母堂画画，画什么呢，为那不勒斯主教奥利维耶罗·卡拉法的礼拜堂画壁画。1472年，主教卡拉法指挥教皇军队大战土耳其，获胜归来。小利皮将圣母升天的古老主题和卡拉法的英雄事迹，做了大胆而有趣的处理。

正中的《天使报喜》，从来只画圣母和天使，小利皮居然把卡拉法主教和圣托马斯·阿奎那画了进去，一跪，一站，圣母抬起右手，转脸祝福卡拉法。背景中的橄榄枝、玻璃瓶，是奥利维耶罗·卡拉法名字的同义词。在穹顶《圣母升天》中，围绕圣母飞舞的天使个个手持乐器——鼓、号、瑟、梯形三角铁，全是当时军乐队的乐器。

中国古人打仗，喜欢擂鼓。西洋人打仗，喜欢奏乐。电影《巴里·林登》里，乐手吹着风笛，打着小鼓，昂首迎向子弹，一个个兵翻倒了，乐手看都不看，继续前进。小利皮真是绝妙，让小天使拿着军乐器陪送圣母，缓缓升天。画面下端，一群圣人正在仰望圣母。远处山坡上，画着主教出征凯旋后带回的东方异国动物，其中一匹长颈鹿送给了洛伦佐·德·美第奇，小利皮见过，也给画了上去。

小利皮是个驾驭大场面的高手，右墙就是例证。画中传说大致是赞美书本与知识，典故太多，不详细介绍了。左墙原来也是小利皮的大作，叫作《恶习与美德》，现在只剩一座沉闷的雕像，谁呢？教皇保罗四世，他是卡拉法家族的成员，1559年去世后，他的雕像被命令放在左墙，《恶习与美德》被摧毁了，变成现在的样子。

再说几句老利皮吧。1466年，斯波莱托城邀请他描绘圣母生平大壁画，三年后他死在这里，得年63岁。据谣传，一位被他诱惑的女子的亲戚，毒死了他，但史家不采信，因为他被允许葬在斯波莱托大教堂。小利皮长大后，洛伦佐·德·美第奇出资，委托小利皮为父亲建造了富丽的大理石墓。

这幅壁画不是老利皮的重头戏，然而气势恢宏，色调雅淡，甚至有点宋画的气质。其中精妙严谨的部分，哪像是画在60多岁的年纪？去一趟斯波莱托山城，不容易，佛罗伦萨乌菲兹美术馆有他画于中年的经典，画中圣母，很可能就是小利皮的妈妈，卢克雷齐娅。

老利皮死后，圣母生平图未完成部分，由助手迪亚曼特描绘。迪亚曼特并不著名，纵观全画，却看不出和师傅差别悬殊。这就是文艺复兴画匠的厉害。

好了，要下山了，山下还有座无名教堂值得一看，里面几幅神秘的壁画将会放在最后一集，请诸位耐心看下去吧。

2019年3月24日



老利皮，《圣母子与两天使》，约1460—1465年，佛罗伦萨乌菲兹美术馆收藏。



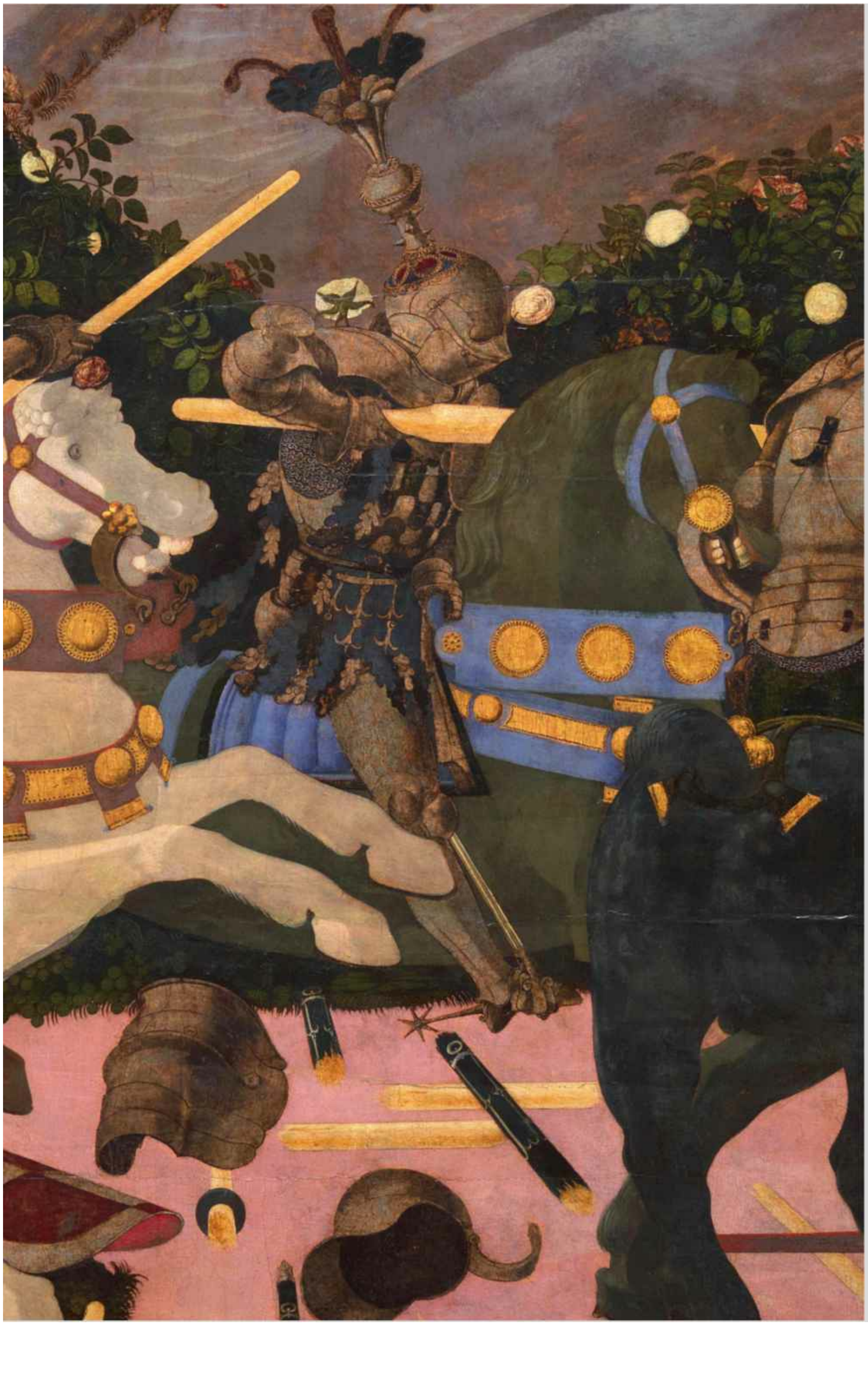
布隆齐诺，《诗人劳拉·贝蒂法利》，1550年。



克里韦利，《天使报喜与圣埃米迪斯》，1486年。

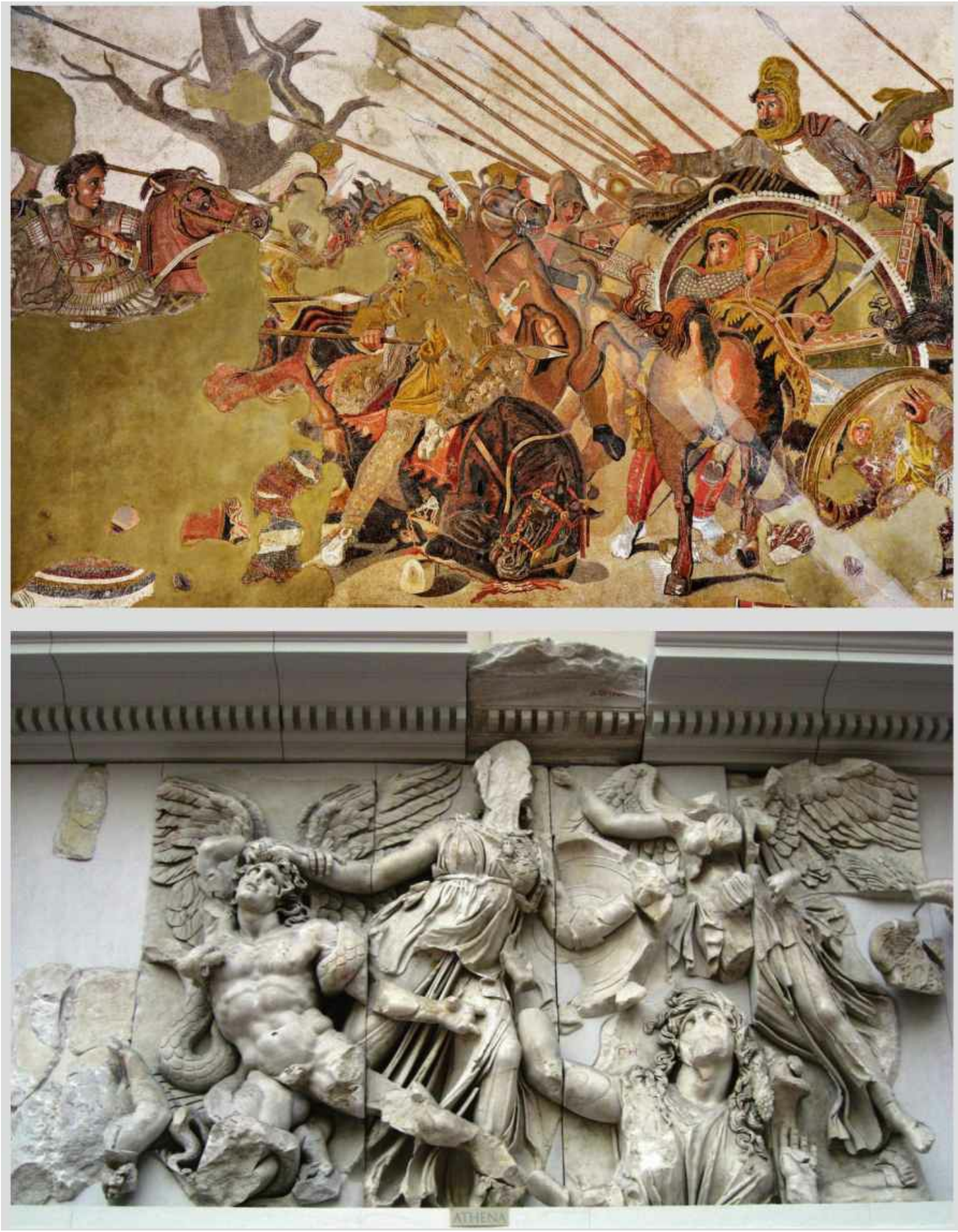


乌切洛，《圣罗马诺战役》三联画。上：圣罗马诺战役的黎明（1438—1440年，伦敦国家美术馆收藏）。左下：正午（1435—1455年，佛罗伦萨乌菲兹美术馆收藏）。右下：黄昏（1455年，巴黎卢浮宫收藏）。

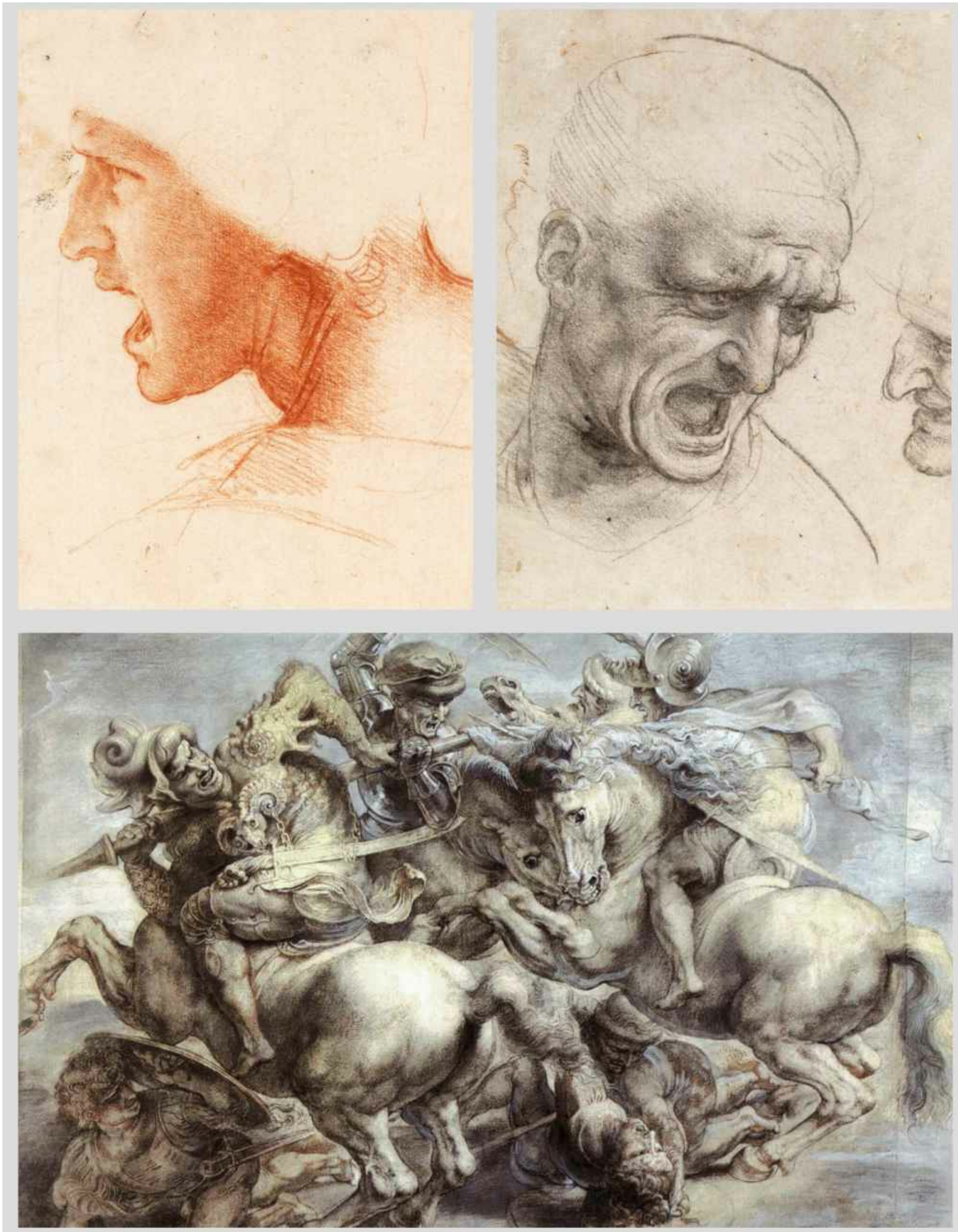




乌切洛，《圣罗马诺战役》局部。



上：《亚历山大马赛克》局部，古罗马镶嵌画，公元前2世纪末至前1世纪，发现于庞贝城农牧神之家，那不勒斯国家考古博物馆收藏。下：《巨人的战役》群雕局部，公元前2世纪，柏林佩加蒙博物馆收藏。



上：达·芬奇为《安吉亚里之战》中的战士描绘的素描肖像。下：鲁本斯1603年依据达·芬奇1505年的《安吉亚里之战》素描稿绘制的摹本。



乌切洛湿壁画《挪亚方舟》系列中的《洪水》，1447—1448年，位于佛罗伦萨新圣母教堂。2008年第一次看到《挪亚方舟》时，画仍在新圣母教堂回廊墙上，与回廊上端半圆形拱廊连接。不久，《挪亚方舟》系列全部从墙上卸下，进入教堂内厅展示。失去拱廊的《洪水》失去了它的部分美感，成为一块单独的半圆形泥墙。



1966年，洪水越过阿诺河堤岸，漫向佛罗伦萨全城。左：洪水进入佛罗伦萨美术学院摆放《大卫》的专厅。中：洪水泥沙肆虐过后，圣十字教堂广场一片狼藉，教堂里有米开朗琪罗、马基雅维利、伽利略等名人的坟墓。右：洪水冲进街道。据说，死于那次水灾的数十位市民多是不愿离开家的老人。



小利皮的《圣母升天》局部，位于罗马神庙遗址圣母堂卡拉法礼拜堂穹顶。



在罗马神庙遗址圣母堂卡拉法礼拜堂穹顶，陪送圣母升天的天使们，个个举着当时的军乐器。小利皮12岁那年，老利皮就死了，老利皮要是看到儿子画得这么好，该多高兴啊。



卡拉法礼拜堂右墙壁画局部。接这单生意时，小利皮32岁，他会不会想：父亲要是看见，该多高兴啊。









老利皮画于斯波莱托大教堂祭坛上方的《圣母生平组图》局部（1467—1469年）。画到一半，老利皮逝世，他的墓就在组图右侧的耳厅墙面。意大利许多名流要人的坟墓与墓碑，甚至石棺，就放置于教堂专辟的墙面。提香在威尼斯的墓、米开朗琪罗在佛罗伦萨的墓、拉斐尔在罗马的墓，都在教堂墙面悬着，周围配置繁复的装饰与雕像。





皮斯托亚城切波医院博物馆的16世纪陶雕，颇为著名，1985年我在纽约书店见过画册，好喜欢。2018年元月考察意大利的最后一天，特往瞻仰。清旷的小城，冬雨淅沥，医院门前空无一人，群雕高居门墙，仰视久之。本集介绍的锡耶纳阶梯医院壁画历来并不著名，2008年造访时才刚辟为博物馆，尚在装修。这次去，游客云集，已成锡耶纳一景，新世纪英国人撰写的文艺复兴专书也收入其中一两幅壁画。

壁画与慈爱

锡耶纳阶梯医院

据学者的归结，文艺复兴300年的骄傲，首在艺术，其次是文学，再次是科学与哲学。令人惊讶的是，当年意大利的医疗事业领先欧洲各国，马丁·路德在1511年写道：

> 意大利的医院盖得壮丽，膳食丰盛，护士体贴，医生都是饱学之士。床铺一尘不染……上流女士轮流照顾病人，脸上戴着面纱，使人认不出她们……佛罗伦萨的弃婴堂也令人赞赏，孩子丰衣足食，受到无微不至的照看和教育。墙上尽是壁画与雕刻……

太奢侈了吧，医院墙上“尽是壁画与雕刻”？那年我在锡耶纳小城乱走，果然撞见圣母玛利亚阶梯医院一幅挨一幅的大壁画，当场傻掉。现代医院的先进、优质，远远盖过500年前，但哪个国家、哪座医院的墙壁，能有如此古老辉煌的大壁画？

阶梯医院并非唯一的例子。米兰、威尼斯、佛罗伦萨的医院，都配有壁画与雕刻。皮斯托亚城切波医院的门墙上端，有一组被欧洲雕刻史列为经典的陶质雕塑，人物生动，形象慈悲，居然就在露天晒着，经受500多年的雨雪。

中世纪的锡耶纳是文化和商业重镇，14世纪至15世纪更是名重八方的城邦。著名的锡耶纳画派早于佛罗伦萨画派，据说风行欧洲的祭坛画就是13世纪中叶当地画工与木匠的发明。同期，出现工匠组织，形成艺术赞助体制。

锡耶纳画派的工匠被请到各个城邦画画，阿西西圣方济各教堂就是一例。不消说，锡耶纳城里遍布文艺复兴史的重要壁画，半数以上是欧洲美术史名篇，其中最有趣的一幅，叫作《好政府与坏政府的寓言》。

阶梯医院的壁画并不格外著名，我特意选了它，是为告诉大家：湿壁画并非都在教堂，文艺复兴的现世性格也不仅是绘画的主题，更是遍布世俗层面，以至教会专门为医院配置辉煌的大壁画，病患躺在床头，就能感受耶稣基督的无边仁爱。

圣母玛利亚阶梯医院是中世纪最重要最著名的医院之一，建于1305年。1440年，医院请来壁画家为朝圣室绘制壁画，为期五年，大功告成。

早先，这座朝圣室用于接待前往罗马，中途在锡耶纳歇脚的大批朝圣者，后来成为男性病房。建筑的布局可追溯到法国中世纪的教会医院。现存东西墙的八幅大壁画，分别由多梅尼科·迪·巴托罗、维基耶塔、普里阿莫·德拉·奎尔恰三位画家制作。

我们先来看东墙最北端的寓言画，作者是维基耶塔。

由于医院原址是犹太会堂，按照希伯来人的传统，画中人是专门给新生儿行割礼的法利赛人。大家看到位于中央的阶梯了吗？一个接一个向上攀爬的胖孩子，居然是弃婴，穹顶的圣母被天使簇拥着，伸出双手，迎接小宝贝。

这是画家想象的吗？不，据说那是医院创立者索拉雷亲眼所见，现在他跪在地上，正向母亲报告他看到的幻象。幻象中的阶梯，就是医院名称的由来。

看，所有在场者神色惊异。弃婴和阶梯后面，殿堂的穹顶一层层深

进去，显示维基耶塔相当熟悉透视法。左上方站着亚当、夏娃；右上方是该隐和亚伯兄弟，该隐拿着棒子，亚伯捧着羔羊，象征《旧约》的原罪，对应在《新约》中显灵的圣母玛利亚。

维基耶塔画作的南侧，画的是纪念主教对医院扩建工程的赞助，作者是巴托罗。正前方几位骑马人是护卫主教的教士，主教是谁呢，据学者指示，要从发型辨认。我看了半天，不得要领，诸位能帮我辨认吗？总之，这是领导视察工地的隆重场面，右侧的石匠正在工作，梯子再次出现，与医院的名称相呼应。

背景中央的多边形大厦是锡耶纳常见的哥特式建筑，气势恢宏，每一层都站着兴奋忙碌的人。黏性的油画很难画好建筑的质地，而水性的湿壁画，画建筑，画各种有锐度的器物，最见效果。文艺复兴壁画中的建筑，酷似中国古代描绘亭台楼阁的“界画”，直线、弧线纵横交错，秩序井然，有一种音阶与和声之美。

巴托罗画面南侧的壁画，作者是奎尔恰。他画的是14世纪奥斯丁会修士、阶梯医院首任院长阿戈斯蒂诺·诺韦洛正在宣布医院开张。这位穿修士长袍的光头人就是院长吗，那是所有修士的朴素扮相。他向跪着的女士说什么呢？这幅画的构图由两根廊柱分割，在好几个方形、扇形、长方形之间，疏密有致地聚集着前景和背景的人物。

最南端的画由巴托罗创作。画的是1193年教宗策肋定三世授予医院特权的场景。据介绍，这个典故对应15世纪初医院寻求自治的一场运动。历史上，院长选举从来是教会做主，运动后，改为市政当局任命。据称，自治运动过程激烈，最终医院获胜，向行政现代化迈进了一步。院方之所以指定画家描绘1193年教宗授权的往事，是为了确定医院的历史地位。

东墙四图回顾了医院的光荣传统，而西墙由巴托罗完成的四幅大图，隆重宣扬了医院的神圣职责：救治病患、接待朝圣者、养育遗孤，孤儿长大后，还得安排婚事。总之，首要任务是服务穷苦人。感谢巴托

罗，我们看见了500年前的人间景象。

西墙南侧第一幅画中，这位大腿流脓的男性病患，又害怕，又羞怯。修士为他洗脚，隐喻耶稣为门徒洗脚的美德，用我们的话说，就是“不忘初心”，拖鞋已经放在脚盆边上。后面的高大医师手里拿着针，预备诊疗。难道那时意大利也用针灸吗？医师身后，看见吗，一位年轻的贵族穿着金色华服。

左侧的大胡子病患正被轻轻放到担架上。右侧，黑衣修士正在倾听病患的临终忏悔，显然当年医院真有这么一位仁慈的胖子。医院的善举，还包括埋葬死去的病人——最右侧，一具棺材被抬进来，覆盖的布幅缀有阶梯医院的符号。

地上那对猫狗，恐怕也是医院的常客吧。

这是15世纪意大利医疗水准的如实描绘吗？画中的景象并不落后愚昧，反倒很先进。在它北侧的画中，病患扶老携幼，涌进医院，中间的男子正脱去衣服预备接受诊断，就像今天我们在医院见到的一样。右上角的穹顶，天使环绕，象征“我主慈悲”。

19世纪的浪漫主义写实画如果描述死伤，总要突显人间的悲惨。而15世纪壁画中的医院场面，毫无苦相。画家瞧着病人的穷愁、医生的善良、阶梯的神迹、可怕的伤口，一概是天真的目光。显然，画家顶顶关心画得好看，当年敦煌人画鬼神，画火刑，画地狱，洋溢着同样的天真。

西墙南侧第三幅画中，左侧是哺育弃婴的场面，画面中间是一位老修士抱着刚刚送来的弃婴。阶梯医院的另一份慈爱，是为长大成人的孤儿安排婚配，画面右侧正在戴戒指的姑娘就是原先的弃婴。在一个画面中，画家描绘了遗弃、抱养、哺育、成婚的全过程。我喜欢文艺复兴画家的异想天开，显然，这里常有当地的贵族翩然光临，画家高高兴兴画着他们的华衣美服，让穷苦的场面显得好看。

我相信，巴托罗的观察确实来自医院，同时来自文艺复兴时代的好

心情。病人是天然的写实素材，但这些画比19世纪写实作品更有趣、更好玩、更华美，又比15世纪的宗教画更人间、更亲切、更真实。它是医院的生动写照，甚至带有纪录电影的现场感。凭着内心的虔诚和幸福感，文艺复兴画家最拿手的看家本领是所有画面必须华美、庄严，即便他们画的是医院。

今天，人道救治的绝对值是技术与器械，现代的医院，只是医院。当现代理性破解了神意，人性的一部分随之消失。消失的部分是什么呢？我不知道，但现代人还会有这样的心情、这样的能量，为医院描绘好心好意、美丽辉煌的壁画吗？

然而文艺复兴人的好心情，绰绰有余，简直过剩。锡耶纳阶梯医院的壁画，皮斯托亚城切波医院的浮雕，我老觉得是多余之举——当然，这是因为我心灵匮乏——据史书记载，锡耶纳经历无数次灾祸、动乱，几度陷落，被出卖，可是阶梯医院的修士们愉快地忙碌着，同时还有人爬在脚手架上，安安心心画壁画。

最后该说说这三位壁画家。查阅15世纪意大利画史，他们不是名震画坛的大角色，倘若称之为二流，是我无礼，但文艺复兴绘画的基本水准就靠他们铺垫、累积，步步生发，成就大师。这就是为什么我总要介绍次要的画家，有时，在他们那里，绘画的诚恳和好心肠，胜于大师。

按中国美学的贬褒，这些壁画属于“能品”，偏于“俗”。绘画的“俗”，指什么呢？譬如画面铺张、堆砌细节、欠缺提炼、意境不高，等等，等等。对不对呢，有道理的。这几位家伙没有乔托的大师相，没有马索利诺的仙气。但瞧着他们的大手笔，我还是无保留地钦佩、感动，而且神往。

我爱早古无名的艺术，不太在乎才华。秦始皇兵马俑、北魏佛雕、敦煌壁画、广胜寺壁画，什么才华不才华，单是看看人家的豪迈与精力，你就闭嘴吧。英文的所谓“才华”（talent）不是中文所指的意思，而是指能量，能量本身就是魅力。

真的。守着文艺复兴的伟大榜样，17世纪巴洛克作品成为15世纪意大利绘画的升级版、精致版。可是论精力弥漫，生命的元气，鲁本斯、伦勃朗、委拉斯开兹、哈尔斯，都会在15世纪随便哪座教堂的画工面前，甘拜下风。诸位试想，假如将阶梯医院的八幅图剥下来，挂在欧洲的美术馆，那是何等气象？

医道，即是人道。阶梯医院的人道，部分在医生那里，部分是墙上的壁画。大家知道吗，这座美丽的医院一直一直一直忙到20世纪90年代，这才辟为博物馆。请看下面这幅摄于80年代的照片，病床与壁画同在，简直近乎天堂。天堂有壁画吗？阶梯医院告诉我们：人间才会有这样温暖的地方。

躺在壁画环绕的病房是什么感觉？我宁愿这里仍旧是阶梯医院，然后生一场无伤大雅的病，混进去，带着甜蜜的虚弱，仰看500年前的大壁画。

2019年2月2日



千百年来，意大利人见惯了无数古代壁画与雕刻，视若当然。图为20世纪80年代的阶梯医院，病床排列，躺满病人，状如二战时期的欧洲病房。导演梦茜收到本集文案后，上网搜索，随即发来这幅照片。今年3月下旬，意大利新冠病毒肆虐，情势危急，最后一集片花前特配两分钟视频，以志牵念祝祷，剪辑时，梦茜又一次用了这张照片。



锡耶纳的著名壁画半数在市政厅，其中最著名的是这幅《好政府与坏政府的寓

言》，此段画面为“好政府”景象：街市兴旺，驴马走动，盛装女子携手跳舞团团转。今日锡耶纳旧城依然和600年前一样，没有现代建筑，市政官员仍在其内上班。拍摄期间得蒙市长接见半小时，办公室墙面就是14世纪大壁画。



“好政府”右端的大墙画着“江山图”，算是欧洲风景画、风俗画的祖宗。当时的意大利人不知道——现在也不知道——公元11世纪，18岁的王希孟早已画出《千里江山图》，论富贵，论壮阔，远胜此图。此图的好，是在淳厚的乡气，而壁画宏大，矗立在古老市政厅内，另有一种气象。



上：阶梯医院朝圣室东墙北侧第一幅画，弃婴沿阶梯爬向圣母，作者维基耶塔。下：东墙北侧第二幅画，主教视察阶梯医院，作者巴托罗。





上：东墙北侧第三幅画，阶梯医院首任院长宣布医院开张，作者奎尔恰。

下：东墙南端壁画，纪念1193年教宗策肋定三世授予医院特权，作者巴托罗。



仇英，《临滕王阁图》，明，上海博物馆收藏。



阶梯医院东墙北侧第二幅画中的建筑局部。



西墙南侧第一幅壁画，阶梯医院慈善景观之一，作者巴托罗。东西墙对应的八大幅壁画，以这幅画中的救死扶伤，最为动人，被近年画册选印的次数最多。



西墙南侧第二幅壁画，阶梯医院慈善景观之二，作者巴托罗。



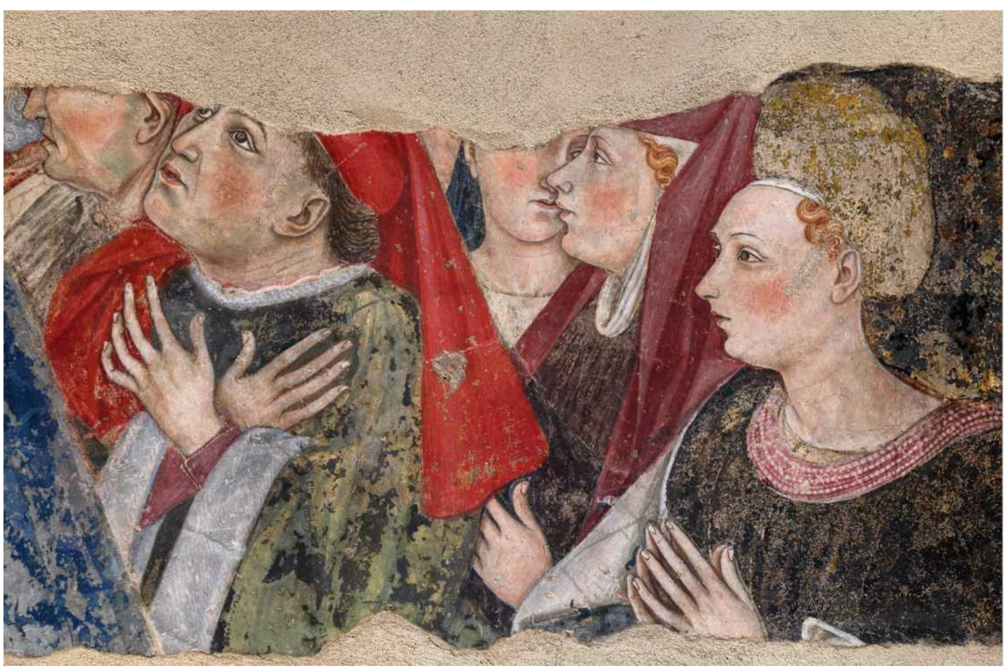
上：收治病患。下：听取病人临终忏悔。



东墙南端壁画中的贵族青年剪影。贵族作为赞助人，身影多次出现在壁画中。如今的医院，能见到这等盛装的青年吗？



西墙南侧第三幅画，描绘了婴孩从被遗弃、抱养、哺育，到成婚的过程，作者巴托罗。2008年第一次仰望这组壁画，我只看明白收治病患的情节，其余部分，唯惊叹其华美而已。这次来讲述，遂阅读每幅壁画的说明，始知此画右侧的景象——孤儿长大了，院方居然做主为姑娘选得郎君，幸福成婚，这才是真的善始善终啊。





阶梯医院主厅外另一厅堂，四壁和穹顶也画满壁画，也是同样三位作者绘制。图为巴托罗所绘壁画残片，内容不详。



弗朗切斯卡，《耶稣复活》，1460年，圣塞波尔克罗市立博物馆收藏。倚靠在石棺上的入睡士兵，即弗朗切斯卡本人。我在讲述中叹道：“好大的本事，怎能闭着眼画自画像？”本集播放后，有位机灵网友弹幕留言：“睁一眼，闭一眼，不就画成了吗？”哎哟！江山代有才人出，我真笨啊。这孩子与500年前的弗朗切斯卡直接通灵，一语道破！

威严与倒影

弗朗切斯卡

公元1452年，达·芬奇诞生，同年，36岁的皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡接手《真十字架传奇》的庞大工程。要论掌控鸿篇巨制，日后的达·芬奇无法和这位前辈较量。

认真说，达·芬奇不是壁画家，而是另一路神仙，用今天的话说，他是超前的实验艺术家。他试图在干墙上实验壁画，结果画完后，在他活着时颜料就不断剥落，剩下一团模糊的痕迹。

那就是他唯一的壁画《最后的晚餐》，后世大讲特讲，至今是米兰著名景点，每天挤一堆游客拍照。回到15世纪，公认的湿壁画超级大腕是弗朗切斯卡，还有第九集将会讲述的曼坦纳。

经营位置、谋篇布局，是中国人熟悉的词语。不过文人画的篇幅大致在手臂挥动的范围内，庙堂壁画，可就大了，《局部》第二季讲到的《药师经变图》多大呀！所以壁画家开工头一件大事，就是思考一大堆宗教故事如何布局、如何安放。

此刻我站在阿雷佐城的圣方济各教堂，眼前是弗朗切斯卡宏大的壁画《真十字架传奇》。当年弗朗切斯卡走进来，三面空墙，他被委托的十二个故事怎样布局，怎样叙述？500多年后，问题变了，几乎所有观

众都会问：这些画讲的是什么呢？

顾名思义，画面围绕十字架的典故和传说展开，一半以上来自圣方济各教派信以为真的编造，每幅画讲五分钟，你就晕头转向。

总之，每个文艺复兴壁画家必须解决两个难题，一是布局，一是讲故事。布局，是为了讲好故事；讲好故事，还看怎样布局。《真十字架传奇》是二者相得益彰的典范。

本雅明有篇文章叫《讲故事的人》，说现代小说出现之前，人们认知历史、交流经验，全靠世世代代讲故事。如今的孩子不太可能听爷爷奶奶说故事了，可是人类的天性渴望故事，于是年轻人昏天黑地看视频、听音频。

古人说故事远比我们自由，简直神乎其神，说着说着就嗨了，发挥，渲染，瞎编。木心最佩服说书人柳敬亭，说他讲的《水浒》比施耐庵原著还精彩。其实木心怎可能见过柳敬亭，他的意思是：故事，要看谁在说。同样道理，文艺复兴壁画全看瞎编的本事。可惜，本雅明没提到讲故事的大画家。

壁画跟着各种墙面形状走，墙面就是故事，故事就是墙面，哪些画毗连，哪些画隔开，大有讲究，大费周章。早先的规矩是从上到下、从左到右，挨着顺序画，挨着顺序看，马索利诺的《圣凯瑟琳生平组图》就是这样。

到了弗朗切斯卡，画家的意识抬头了。他放弃顺序，把故事在墙面上打散。可是墙面太大，构图是否可行、好看，不可能上墙直接摆弄。为了预先测试效果，据说他领先用了“模型法”，类似今天的电脑三维图和房地产小模型，500年前这么做，不但务实，而且前卫。可惜，他的模型没有留下来。

现在来看祭坛背后三面大墙，弗朗切斯卡最终用了什么办法呢？非常大胆，而且大气，简单说，四个字：隔墙对应。

东墙、西墙各有三幅横贯平行的大画，一幅叠加一幅，层层向上，

直到拱顶。

下层两大画面，东西对应：东墙是《希拉克略战胜库思劳》，西墙是《君士坦丁战胜马克森提乌斯》。

中层两幅大画，同样彼此相望：东墙是《真十字架的发现》，西墙是《示巴女王与所罗门王会见》。

再往上，画面直达拱顶，布局也对称：东墙是《荣举十字架》，西墙是《亚当之死》。可惜位置太高，看不清，平看效果只能借助画册。要是给我梯子，真想爬上去仔细看看。

南墙被拱形窗户分为左右两大块，分布六个画面，由下而上看，东侧是《天使报喜》《犹大受刑》《先知人物》，西侧是《君士坦丁之梦》《西罗亚河被拆毁》《先知人物》。南墙上端左右各站一位先知，对称，均衡，压住下端四个画面。

好了，三面大墙，十二个大画面，有亚当夏娃伊甸园的传说，有天使报喜的《圣经》典故，有东罗马西罗马教会合一的史实，有当年的十字军东征……你转着脖子看，起点到终篇的顺序是什么？答案是：没有顺序。弗朗切斯卡很清楚，这些故事贯穿逾千年，不可能，也没必要顺序解读。既然不连贯，正好打破旧规。500年后，艺评家罗伯特·休斯这样写道：

> 毫无疑问，弗朗切斯卡最为永恒的作品，是《真十字架传奇》。他根据的不是《圣经》，而是圣方济各教会那些不可置信的愚蠢故事。我怀疑，今天只有千分之一的人知道……当然，我第一次看见时，也不知道在讲什么。

接着，休斯陈述了十二个传说的复杂典故，继续写道：

> 对21世纪的参观者来说，十字架故事是否可信，不再是问题，反正没人相信了。剩下可信的、抓人的、优美的，而且是真实的事

物，就是绘画本身，即由弗朗切斯卡的眼睛和手造就的、经过高贵整理而清晰连贯的画面……

休斯是现代批评家，当然不主张绘画的叙述性。但他反感纽约现代主义批评家格林伯格，后者宣称，真正的绘画排除任何叙述，唯一标准只是造型、色彩、线条，极端的例子，就是抽象画。但休斯提醒道：弗朗切斯卡不这么看问题，15世纪的观众更不这么看问题。他说：

> 故事必不可少……然而在弗朗切斯卡画的愚蠢故事面前，“纯粹”形式主义中潜在的伪神圣，第一次从我身上完全褪去。从此，当我诧异某件作品在讲什么故事时，再也不会感到窘迫了。

“‘纯粹’形式主义”的“伪神圣”，指格林伯格现代美学的傲慢——要我看，那是美学的愚蠢——休斯的意思是，他自己也曾抱有同样的“伪神圣”，看不起绘画的叙述性，但弗朗切斯卡用“绘画本身”说服了他。他热情评价《真十字架传奇》：

> 坚如磐石，阿波罗的形式和沉静，歌唱般的色彩……

他甚至为弗朗切斯卡追加了20世纪的词语，认为他是“永恒的超级形式主义画家”。其实古代伟大的艺术家个个精通所谓“形式”，因为叙述需要形式。而古画的形式莫不来自故事，所以休斯说“故事必不可少”。想想看，如果没有十二个传说，哪来《真十字架传奇》。

但这是现代人的闲话。回到弗朗切斯卡的年代，他和当时的大众一样，确信每个愚蠢的传说——没有信仰，没有文艺复兴绘画。同时，他确信自己的才华——没有才华，同样没有文艺复兴绘画。500多年后，传说失效了，所有人进入教堂，只为瞻仰弗朗切斯卡的才华——他早就知道，他的画，比他描绘的传奇更有魅力。

什么是弗朗切斯卡的魅力？我想了很久，不管诸位是否同意，只选一个词：威严。

我所谓的威严，倒不是指他笔下的面容和神情，虽然他画的每个人都有一副神圣的凶相。此事与美学无关，而是与生俱来的气质。显然，弗朗切斯卡是个严肃刚正的人。想看看他的脸吗？这幅《基督复活》石棺前睡着的士兵，就是他：好大的本事，他怎能对着镜子，闭上眼，画出自己呢？

他的布局，他的造型和用线，带有严整的均衡感、秩序感和数学性，这是15世纪文艺复兴绘画的热点、时髦，与他气质对路。他36岁接手《真十字架传奇》，正当英年，气势格外豪壮，三面大墙通篇弥漫威严之感。相比老利皮无限温柔的圣母，弗朗切斯卡以母亲为原型的《圣母怀子》也有威严之感，令人肃然。

另一历史典故，可能扩大了他的威严：15世纪基督教盛行军事性，十字军东征，动员各个城邦东征讨伐的势力之一，就是圣方济各教会。弗朗切斯卡因此为战争画赋予宏大的仪式感，甚至带着军人的气质：刚毅、挺拔、决断、无情。

乌切洛的厮杀场面，是画家的想象，是透视法的狂欢，弗朗切斯卡却像战场的过来人，处处捕捉征战的细节：直指前方的将领，士兵与长枪的布阵，奋然过河的战马和勇士……整个画面一股子刀兵气，杀气腾腾。

弗朗切斯卡深通透视法，晚年还有专著。他的《鞭打耶稣》被公认为透视法经典。但在《希拉克略战胜库思劳》的巨大场面中，他摒弃透视，营造平面感，塞满人物，突显两军蜂拥拼杀的密集度。这幅画的色彩比乌切洛《圣罗马诺战役》更明快，而格斗的情节更为逼真，而且残酷。

这是文艺复兴的谜。他们画杀戮、死刑、惨剧，总能画得好像庆典，惊人地华美。200年后，伦勃朗的《夜巡》、委拉斯开兹的《布列

达的投降》，算得上宏伟壮观，拿来这里，小巫见大巫。可是500年来，《真十字架传奇》隐在阿雷佐小镇，那两幅名作却挂在都市美术馆，年年万人瞻仰。

事情不止于此。《局部》第二季提醒过大家：时间在古代绘画中的神奇作用。在没有其他传播媒体的文艺复兴时期，现代电影与电视的部分视觉效果，必须在单一画面中尽可能施展。这时，画家绝不仅仅要处理空间问题，同时还要兼任编剧、导演，让绘画起到长镜头和分镜头的叙述功能。

换句话说，15世纪的观众等于在教堂观看电影。

请看，除了伟大的布局，弗朗切斯卡还在画中精心分布了不同的时间段。东墙的《希拉克略战胜库思劳》，从左到右，是开打、厮拼、制胜、受降的全过程；西墙的《君士坦丁战胜马克森提乌斯》，从左到右，是列队、布阵、出发、挺进的全过程。其余画面的时空设置，同样如此。

而弗朗切斯卡调动的手段，仍不仅仅在此。

在文艺复兴时代，自然界只是壁画的装饰性背景，风景画尚未独立。但弗朗切斯卡是卓越的风景观察者，他描绘自然的境界，独此一家，此后的欧洲风景画再没出现过。

西墙上端，《亚当之死》中景那棵庄严的大树，有如哲学篇章，又和古罗马壁画中的树遥相呼应。西墙下层画面中，君士坦丁大军背后，展开河流与两岸，清远、壮丽，大军压境，河中的倒影，是我见过最美的对比。《战争与和平》描写了战场拂晓的壮美，早托尔斯泰400年，弗朗切斯卡用湿壁画歌颂了同样的时刻。

他是描绘倒影的大师。一个刚正的人对着倒影出神，大有深意。伦敦与柏林的美术馆藏着他的两幅画，林中泉边的幽僻之美，夺人心魄，那神秘感，部分来自倒影。

他又是描绘建筑的大师，《荣举十字架》左上角重重叠叠的城堡，

被所有他的个人画册一再选印，色彩质朴，结构严谨，由直线切割出疏密感、秩序感、节奏感，简直预告了立体主义。

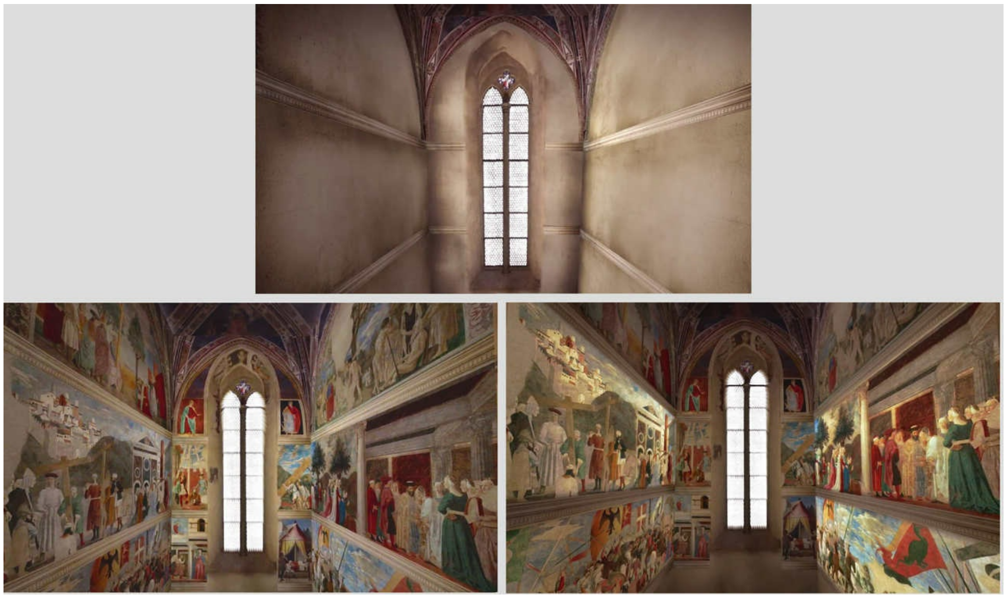
弗朗切斯卡是个全能的画家，湿壁画、祭坛画件件精品——《圣母怀子》《鞭打耶稣》《耶稣复活》《慈悲多联画》，分藏于翁布里亚和托斯卡纳地区，其中《耶稣复活》在他的家乡圣塞波尔克罗。为服务地方，他几度出任公职，是当地德高望重的人物，更是画坛领袖，1492年逝世，得享高寿。可是在他身后四五百年，他居然被遗忘、被忽略，直到20世纪人们才发现。

500多年来，经历地震和漏水，《真十字架传奇》多次受损，目前的样貌，是以最新技术于1999年修复完成的。大家看我站立的位置与大墙尺度对比，可以想见15世纪的壁画何等壮观！诸位在任何美术馆见过这样宏伟的现场吗？

好了。如果你迷恋文艺复兴的典雅、高贵，请继续崇拜达·芬奇或拉斐尔；如果你想领教文艺复兴的力量与恢宏，请来这里。但我静静细看《真十字架传奇》的无数细节，弗朗切斯卡的堂堂威严消失了，处处是典雅的刻画，贵不可言。

这是几代文艺复兴壁画家的集体魅力，往后几个世纪的欧洲油画再没找回这股子贵气。为什么呢？我不知道。理由之一，可能很难说服你：因为那是湿壁画。影像和印刷品根本无法显现湿壁画的迷人质地，除非你亲自来，当面领教。

2019年4月5日



弗朗切斯卡，《真十字架传奇》。我在讲述中说到，1452年“弗朗切斯卡走进来，三面空墙，他被委托的十二个故事怎样布局，怎样叙述？”导演梦茜于是做了三墙壁画的模型，还原了白墙。剪辑后发来，我一看，白墙的色泽真对啊。导演说，她早就吩咐摄影师拍取了教堂老墙的陈年白壁，等着用呢！



绘于东墙下层的《希拉克略战胜库思劳》。继乌切洛《圣罗马诺战役》三联画之后，文艺复兴史上最伟大的战争画，便在这面墙上。



西墙下层《君士坦丁战胜马克森提乌斯》局部。对墙的《希拉克略战胜库思劳》，略似贝多芬《第八交响曲》第一乐章（或莫扎特《第三十九号交响曲》第一乐章），这面墙呢，略似舒伯特《第九交响曲》第一乐章（或勃拉姆斯《第一钢琴协奏曲》首句）。这是此刻的急不择言。当弗朗切斯卡一笔笔画出这两幅雄强豪迈的大壁画时，他胸中那股气，比他的画还要豪迈雄强。



东墙下层壁画与中层壁画《真十字架的发现》的叠加景观。



西墙下层壁画与中层壁画《示巴女王与所罗门王会见》的叠加景观。我所见过的文艺复兴壁画画册，排版总不能令人满意，待我来排版，也难称心。所有湿壁画的好看，在墙面与墙面的关系，那是建筑的整体感、宏伟感、尺度感才能显示的景观。在画册中被裁切为单幅后，壁画不再成为景观。



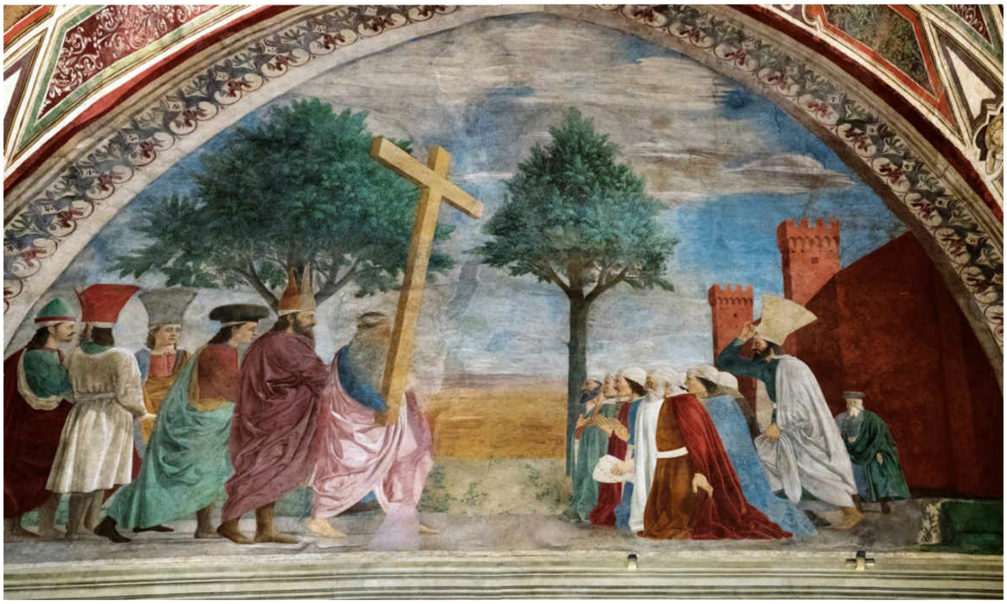
东墙中层壁画《真十字架的发现》左侧部分。背景山顶的城堡是西方绘画史中描绘建筑的经典，直通立体主义，胜于立体主义。



《真十字架的发现》右侧部分。布局的巨匠！“超级形式主义画家！”严整的均衡，人身的分布，正墙，侧墙，进向，远处塔尖的直线与斜线——弗朗切斯卡的前卫性直抵后现代。500多年前他已参透布局、参透空间。500年后，没有可知的画家在他那里得到滋养——文艺复兴已经被迫死去了，成了一座无人理会的巨矿。



西墙中层壁画《示巴女王与所罗门王会见》局部。透视法在弗朗切斯卡这里，是尺度问题。右侧女子群像与左侧的两位马弁，是大尺度与中尺度的关系。中间，他知道需要一位矮小的人。看左侧那匹露齿嘶叫的马，我想起毕加索……毕加索，估计他从未来阿雷佐看望过弗朗切斯卡。



东墙拱顶（第三层壁画）《荣举十字架》。这面墙太高了，除非坐升降机，否则不可能平视。或许因此，《荣举十字架》的数学性对称和形式的庄重感，被永远低估了。它抵达巴赫的境界、贝多芬的境界、瓦格纳的境界，而它只能出自威严的弗朗切斯卡。



南窗两侧的画面：左图是西侧中层的《西罗亚河被拆毁》，中图是西侧下层的《君士坦丁之梦》，右图是东侧中层的《犹大受刑》。弗朗切斯卡从东西墙的横长幅面转到这几幅的竖高幅面，对空间的理解、利用、把控，便是他的才华和喜悦。



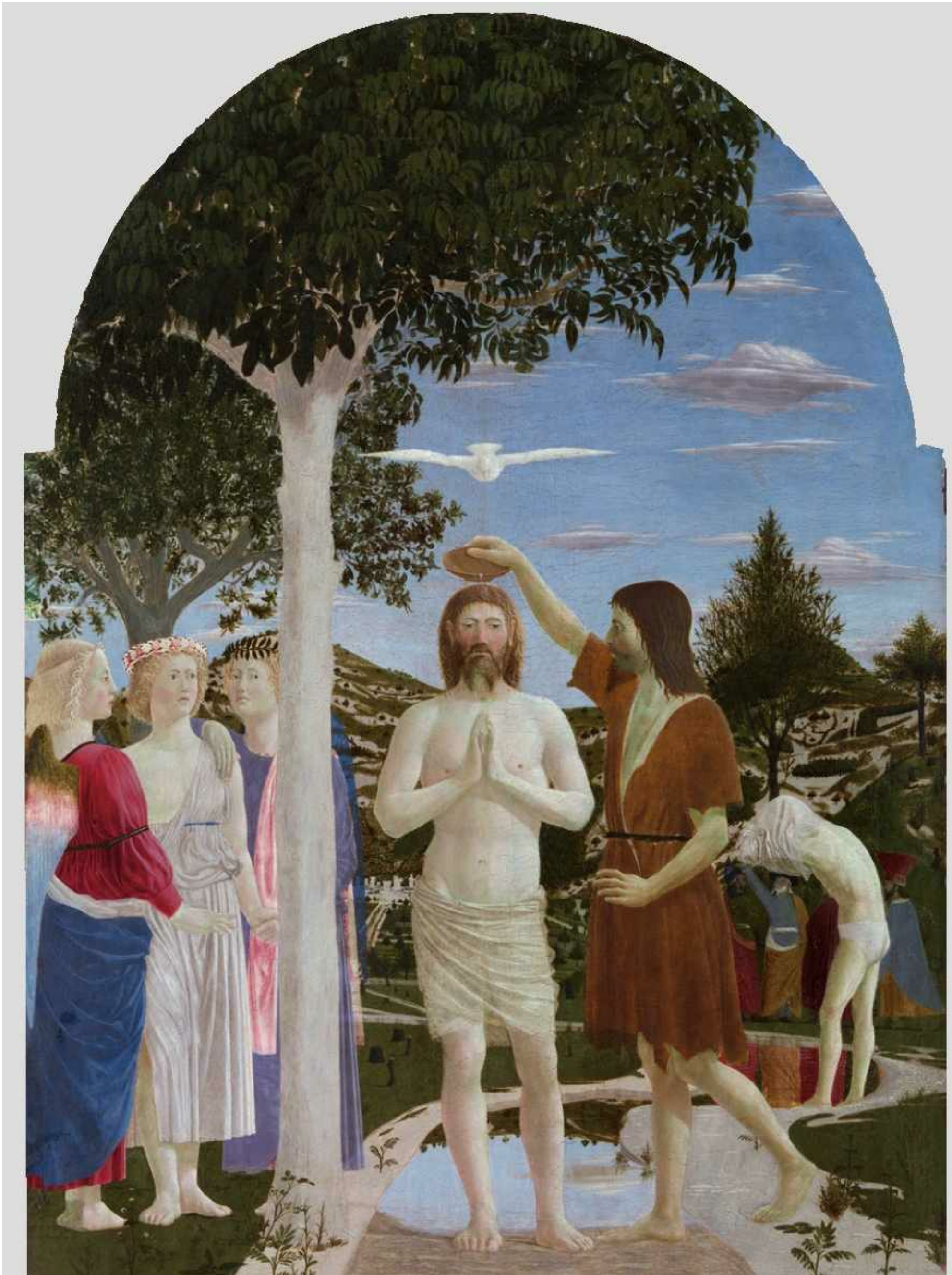
《希拉克略战胜库思劳》的军旗阵局部。



南窗东侧下层的《天使报喜》与东墙《希拉克略战胜库思劳》连接的转角。



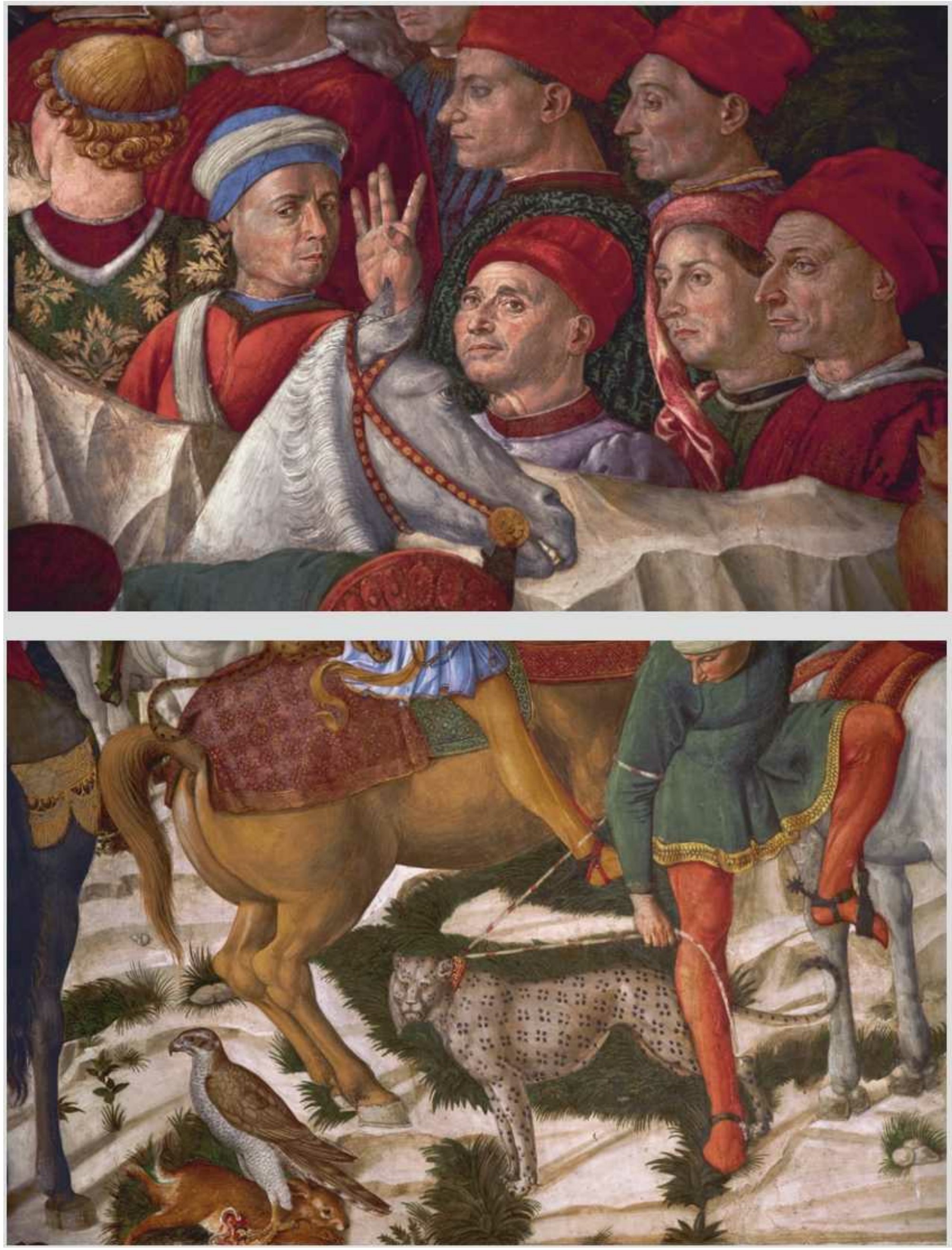
弗朗切斯卡，《图卢兹的圣路易》，1460年，圣塞波尔克罗市立博物馆收藏。



弗朗切斯卡，《耶稣受洗》，1450年，伦敦国家美术馆收藏。倒影在小图中几乎看不见了。还有一幅带倒影的小画《旷野中的圣哲罗姆》（1450年，柏林名画陈列馆收藏），请诸位自己找去看吧。



弗朗切斯卡，《天使报喜》，1460—1470年，翁布里亚国家美术馆收藏。这幅画在美丽的山城佩鲁贾，中世纪重镇，布满老教堂。很早很早我就在画册中迷恋这幅祭坛画，当在佩鲁贾的美术馆找到时，发现它并不大。此图位于《圣安东尼祭坛画》的顶端。



戈佐里，《博士来拜》局部，1459—1461年，美第奇—里卡迪宫礼拜堂收藏。上图中有混在人群中的戈佐里自画像。显然，当时的游行者牵着各种珍禽异兽。

盛礼与盛装

戈佐里

如果选一幅文艺复兴壁画作广告，戈佐里的《博士来拜》可能是首选。你会说，你早就见过它，意大利旅游手册好像就用了这幅图。但为什么是它呢？

还真不好说。或许，它集中了文艺复兴黄金时代的主要符号。“博士来拜”虽然是古代传说，但这幅画是美第奇家族委托的订件，壁画所在的几面墙，就是美第奇家里的礼拜堂，画中的豪华队列混杂着美第奇家族的祖孙三代：爷爷科西莫、儿子皮耶罗、孙子洛伦佐。

画家本人也在队伍中昂着脑袋，他张开四个手指，表示这套画的酬金是400弗罗林。俗气吗？我觉得豪气。亏他一伸手，留下珍贵的历史讯息，使我们知道500多年前的交易。那几面墙要是今天拍卖，专家会把这个数换算成美元、欧元，甚至是人民币，之后，再加多少多少多少个零。

当然，文艺复兴壁画是无价之宝，随便哪个角落切下来三英尺，都高过凡·高、毕加索的拍卖价。想到如今疯狂的艺术市场，它们真该留在墙上，对那些想来倒手转卖的家伙说：“走开！休想买我。”

《博士来拜》又称《三王来朝》《三王之旅》，典出《马太福

音》，说是东方博士夜观星象，得知犹太人的新君主即将诞生，于是赶往耶路撒冷拜见。希律王要求找到孩子后向他报告，他也要去。最后，星宿指引博士们在伯利恒找到了玛利亚和圣婴耶稣，于是献上黄金、乳香、没药，以表崇敬，云云。

意大利全境不知道有多少幅《博士来拜》，各时期各画派的画家按自己的想象，大肆渲染。《局部》第一季讲过安吉利科的半圆形《博士来拜》，非常小，躲在圣马可修道院偏僻的小房间。安吉利科正是戈佐里的老师，但学生的《博士来拜》画满礼拜堂全部墙壁，一进去，你就被他的画团团包围了。

所有文艺复兴壁画印成单幅图片，只能取一小个角落，诸位去到现场，会发现和图片完全两回事。《博士来拜》的真正奇观，正是这间金碧辉煌的礼拜堂。

传说三博士前往伯利恒，靠的是星宿指引，戈佐里可能是最早试图描绘夜间场景的意大利画家。他采用高对比度的色彩来呼应当时用蜡烛光照亮的墙面，电视剧《美第奇家族》拍摄这幅画时，再现了火光与壁画的映照。我实在想不出，当年戈佐里在昏暗的礼拜堂靠什么光线画。

这是无解的谜。可解的是，文艺复兴人处理宗教主题的大胆、任性，以及赤裸裸的功利性。为了赞颂美第奇家族，赞颂文艺复兴盛世，戈佐里画了一场大游行，等于15世纪佛罗伦萨的超级时装秀。

五六百年前，意大利就盛行节日大游行，花车、乐队、歌舞、烟火，样样俱全。据记载，当时的庆典不分贵贱，全民参与。15世纪意大利的等级观领先欧洲各国，注重个人品质而非头衔，狂欢之时，工匠、农夫、教士、军人、贵族、皇帝，就像画中一样，浩浩荡荡地走。

教皇利奥十世出身美第奇家族，大家将会在吉兰达约的画中看到他10岁的模样。他登基后，1513年荣归故里，佛罗伦萨万人空巷，出城欢迎，随侍的七辆战车上站着扮演古罗马著名人物的演员，最后一位是全身镀着金粉的裸体男童，象征利奥十世的黄金时代。庆典后不久，这位

男童因为镀金不当，死掉了。

500多年后，1996年在纽约格林尼治村的一次狂欢，我亲眼看到有位美少年浑身镀金，几乎全裸，戴着同样镀金的希腊式花环，若无其事走动着，给人拍照，给人看。

自罗马帝国灭亡后，没有一个欧洲国家像15世纪的意大利那样，贵族、平民、村姑、城里人，想尽办法打扮自己。达·芬奇为公主设计腰带，街巷平民也捣弄各种奇装异服，然后戴上金色的假发，招摇过市。还记得那位被绞死的萨伏那洛拉吗？他主持的两次奢侈品焚烧，就堆着许多假发。

此外，人们还研制各种油膏和香水往身上抹，美第奇家的老爷爷赏人的钱币会洒香水，到了节日，据说骡子也被涂上香水和油膏。

礼节、谈话、风度、文雅，是当年人们竞相仿效的时髦，16世纪初期乔万尼·德拉·卡萨的社交手册《礼仪》直到19世纪仍被上流社会传阅。而15世纪意大利的富裕、优雅、清洁、讲究，居欧洲之冠。

英国人托马斯·科里亚特17世纪初造访意大利，归来后写道：“在我游历的任何国家，从没见过吃饭使用刀叉的。”从此将这种餐桌习惯带回英国。这段话让我吃惊不小，言外之意，英国人直到17世纪还在用手吃饭吗？

而当时意大利富豪之家的餐具，已是黄铜与白银。罗马银行家基吉举办的盛宴被认为媲美恺撒时代。最荒唐的例子，是上完每道菜之后，当着贵宾的面，盛菜的银器就给扔到台伯河中。

活在这样奢靡成风的时代，戈佐里画画不必想象。我猜，当他兴致勃勃描绘一件件华衣美服时，完全忘了《博士来拜》的传说。

现在来看画中故事。三位骑马人，为首的长者名叫加斯帕；正对祭坛的是梅尔基奥尔；最末的是巴尔萨泽，在他身后画着影射耶路撒冷的城池。加斯帕和巴尔萨泽两相对视，梅尔基奥尔抬头看天，遥望星辰。唱诗台边上画着牧羊人和羊群，一头代表纯洁信徒的牛回望三博士，一

匹代表异教徒的驴直视前方。《以赛亚书》写道："牛认识主人，驴认识主人的槽。"

就在戈佐里接手壁画工程的1459年，教宗庇护二世光临佛罗伦萨，与臣民共度主显日。据说画中朝拜行列的豪华阵容，来自那天的大游行，而主显日游行的买单者，正是美第奇家族。

左侧队伍中，骑骡的是老科西莫，骑白马的是儿子皮耶罗。孙子呢，即后来著名的"豪华者洛伦佐"，当年才10岁。在洛伦佐背后，戈佐里不但趁机把自己画上去，还在另一组人群中再次露脸，伸出四个手指。

古人敬献黄金、乳香、没药，意在拯救灵魂。文艺复兴的富人捐款，传统上是在主显日。爷爷科西莫经常撒钱买个良心，曾一次性捐出40万弗罗林用于公共事务和慈善业，相当于今天的1000万美元。

依照迷信，戈佐里把美第奇家儿孙三代画在墙上，表示日后上了天堂会有好位置。美第奇家族的纹章画在显眼处：金球、钻戒、三根鸵鸟羽毛。牵马者上衣的红白绿三色飘带和马的饰带，写着SEMPER，意为"永恒"。

公众喜欢故事，总爱知道这里那里到底什么意思。为了讨好公众，我得有所交代，但我哀求大家，别在乎懂不懂吧！瞧这满墙锦绣繁华，我什么都不想懂，你以为戈佐里"懂得"他的画吗？

他根本忙不过来。他要用人群与山川组成多声部大合唱，金色、绿色、紫红色是超高音段落。在他心目中，佛罗伦萨就是天堂，飞禽走兽，活蹦乱跳。他相信他画的万道霞光中，果真有成群天使穿过云端，俯冲下来，就像20世纪的战斗机。他亲眼看见牵马引路的盛装黑人、阿拉伯人。他拿到这几面墙壁，高兴坏了，确信自己能把眼花缭乱的富贵细节统统画出来，塞满每个角落。

看看这些角落吧，戈佐里的手艺简直像隋唐两宋的工笔画，又从容，又细致，而且享受。太高的部分看不清，壁画下端与我眼睛齐平，

处处看得我目瞪口呆。

看这花草、水潭、岩层、翠鸟，居然有北宋人的富贵气，难道他在宋徽宗的画院进修过吗？当然，他还是血气方刚的欧洲人，非要画一只被雄鹰践踏撕裂的野兔，画一只贵族般沉默的金钱豹。一幅巨作的主体人物会让画家过于郑重其事，而画到次要的角角落落，戈佐里可就没完没了地炫技，连连惊叹自己的才华。

《博士来拜》耗时近千个工作日。接手时，戈佐里正当39岁盛年，天天灌了牛血似的，看不出丝毫懈怠。在豪情万丈和心细如发之间，他如何把控庞大的整体感和无数细节？那时佛罗伦萨人才济济，美第奇家族选中他，真是独具慧眼。可是在美第奇宫出道的艺术家，史书只点波提切利、达·芬奇、米开朗琪罗，一句不提戈佐里。

学者不免势利。戈佐里被认为是15世纪的二流画家。他活到77岁，比达·芬奇大32岁，比弗朗切斯卡小4岁。他精力过人，是个快手，不画则已，要弄就弄大场面。罗马、佛罗伦萨、圣吉米尼亚诺、比萨都有他的壁画，比萨圣墓园的甬道挂满他几十幅巨作，很难相信是一个人干的，可惜因二战轰炸，毁损大半，目前只剩模糊的画面了。

戈佐里的雄强、快乐、正能量、规模感，当年独占鳌头，是文艺复兴壁画的猛将。几百年后，18世纪、19世纪最强悍的大场面画手大卫、库尔贝、德拉克洛瓦，包括俄罗斯的列宾和苏里科夫，都不是他对手。

相比老利皮、弗朗切斯卡，还有下两集将要讲到的曼坦纳、吉兰达约，戈佐里的造型、气质、格调，确实退居二流，但他的画面总好比春末夏初的大太阳。《博士来拜》不但是他的代表作，也是文艺复兴史最最豪迈的图画，一派欣欣向荣。

近百年后，威尼斯画派委罗内塞的豪华场面，被史家抬举，置于戈佐里之上。在我看，委罗内塞只有场面的豪华，没有戈佐里的豪情。17世纪的鲁本斯倒是不缺豪情，但全部鲁本斯的感官盛宴，抵不了《博士来拜》的生机勃发，因为那是整个15世纪的蓬勃生机。就因为戈佐里不

是追求深度的画家，才能抓住佛罗伦萨的灿烂记忆。《博士来拜》是献给美第奇家族的颂歌，颂歌不需要深度。

礼拜堂的设计师名叫米开罗佐。建成时，这里完全封闭，不进阳光。壁画完成33年后，1494年，美第奇家族一度被逐出佛罗伦萨。礼拜堂重修时开了窗户，破坏了部分壁画。过了165年，1659年，美第奇宫为里卡迪家族占有，在为礼拜堂增添阶梯的施工中，南墙被一分为二，再次破坏了部分壁画。

说个秘密吧：唱诗席背后的双层墙面藏着密室与通道，以便主人遭遇不测时，赶紧藏匿、逃跑。谁要是略知美第奇家族经历多少阴谋与祸端，难以想象凶险四伏的年代，他们仍在追求锦绣繁华，穿戴奇装异服，纵情欢歌，举办大游行。

再说个秘密吧：大家还记得银行家基吉扔在河里的银盘子吗？我读到这个情节，真是心疼，虽然那不是我的银器，可是再读下去，忍不住笑了——豪迈的意大利人还有另一面，哪一面呢——仆人们早就在河里张了网兜住，事后全部捞起，收存回家了。

2019年3月4日



小礼拜堂内景。



戈佐里《博士来拜》的这个局部，印刷品逾百万。按杜尚的说法，亦属“过度谈论”。但戈佐里的名字几乎未被谈论——他将美第奇公子画成“三博士”之一，我们会说，“拍马屁”。其实他未必是这个意思。那是什么意思呢？还是

他的豪迈。你想，一个宋代人将某公子画成先秦的名人，他该多高兴啊！当画家眼看自己移花接木，从古代直通自己的时代，多高兴啊！



汽车发明前，漫长古代的无数绘画，只要画个人，就会画匹马，因为古代的马等于今时的车。可是今天的汽车广告再厉害，也会配上鬃毛飞扬的野马（有时是一头豹），可见现代人驾着豪车，还是无法忘却骏马良驹啊……以下人物，从左向右依次为加斯帕、巴尔萨泽、梅尔基奥尔。





2008年第一次进入美第奇—里卡迪宫这座小礼拜堂，立刻在四壁繁华中看到几处水潭与花鸟的局部，大吃一惊——岂不是宋画吗？！这件著名壁画的无数印刷品从未让我注意到这等迷人的局部。日后仅以这几个局部照片示人，没一位看出是文艺复兴壁画。不要相信任何湿壁画画册，唯有在现场，这里、那里，你从未觉察的精彩局部，争相跃出。



现在，又一大图跨页，满满当当。倘不指明，你会注意到左下角正是上一页中的精美局部吗？即便注意到，那么一小块模糊的画面，你会惊动吗？蔓延四墙的湿壁画！即便我瞻拜好几次，即便我们在这里拍摄了五个小时，我从未看清、看够、看完全。美术馆单幅油画不可能给你这种观看经验，所有伟大的湿壁画全都看不清，看不够，看不完……



这六个局部只是《博士来拜》全景的几百分之一，是被印刷切割的纸面斑痕。在现场，在壁画真迹面前，你的眼睛停在某部分，周边没有切割，仍是满满的画，而目光会移动，会连接，你正在凝视的任何部分都不是方形的。这就是为

什么必须在现场看壁画——在敦煌洞窟中也一样，蔓延四壁的画就像塞满图案的地毯，你曾仔细巡视过地毯的每个局部吗？



马可·德尔·博诺·詹贝蒂与阿波洛尼奥·迪·乔万尼·迪·托马索，《以斯帖的故事》，15世纪。妆奁箱——意大利贵族陪嫁品，正面为木板坦培拉贴金，箱面与四边画满画。奢华，是中世纪过后的风气，没有奢华，就不会有文艺复兴。萨伏那洛拉无法停止奢华的脚步，被吊死了。




礼拜堂小祭坛左右的墙面，画满了歌唱的天使，戈佐里描绘他们的每片嘴唇，显然憋足了劲。他一定去教堂留心听了好几回唱诗，盯着歌手双唇开合，默记于心，然后认真画。这是《博士来拜》最费劲的一组群像。





唱诗天使的上方，天使们乘云而来，浑身霞光。现场看，太高了，位于角灯的阴影中，我老花眼，看不清。2016年就着画册，我在大画布上临摹过这两组天使，画得筋疲力尽。



戈佐里，《圣奥古斯丁生平组图》，1464—1465年，圣吉米尼亚诺的圣奥古斯丁教堂收藏。



同一教堂，戈佐里，《圣塞巴斯蒂安代祷》，1464—1466年，原作高达6米。圣吉米尼亚诺的圣母升天协同教堂中，还有戈佐里高达9米的《圣塞巴斯蒂安的殉教》（1465年）。他的壁画又大又多，最集中的是比萨圣墓园，数十幅排列，长达70多米。二战时因联军轰炸，壁画毁损残破，难以辨识了。



曼坦纳（1431—1506年）铜像。一个倔强的人，一个自视为罗马人的画家。当一个人内心决定自己是古代人，有时，会留下这样一张脸。

婚礼房故事

曼坦纳

15世纪湿壁画有两位超级大腕，一位是前面说的皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡，活到76岁，另一位，就是今天讲的安德烈亚·曼坦纳，活到75岁。他俩一辈子不停笔，欧美各国美术馆藏有不少他俩的单幅画，伦敦国家美术馆收藏的曼坦纳作品《圣母与圣子》《客西马尼园的祷告》等，精美绝伦。

曼坦纳顶顶有名的婚礼房壁画，在曼托瓦市公爵宫。从佛罗伦萨坐火车到那里要倒三趟班次，很烦，这回团队雇了车，倒是方便，但我喜欢一路辗转的感觉。一到老城区旧广场，时光倒退五六百年。现在我们朝圣乔治堡公爵宫走，真希望当年曼坦纳去婚礼房画画，天天经过这里。

看见了吗，那就是婚礼房门口！你以为是间豪华大厅吗？放心，你家婚礼房肯定比这儿大。但你马上就会明白，500年前的卢多维科·贡扎加公爵比我们懂得什么是朴素，所以，更懂得什么叫作豪华。

足球要从娃娃抓起。五六百年前，意大利艺术就从娃娃开始折腾。曼坦纳加入画家公会时多大？10岁，等于现在的三年级小学生，说不定还会尿床。他聪颖好学，被师傅斯夸尔乔内收为义子。12岁在帕多瓦受

教于大雕刻家多纳泰罗。17岁那年，师傅派他和另一位学生皮佐罗为艾雷米塔尼教堂画壁画。皮佐罗在斗殴中丧命，曼坦纳便独自担纲，七年后完成八件大作，24岁名闻意大利。

他成年后的自画像显得很老，少年时想必讨人喜欢。威尼斯画家雅各布·贝里尼把女儿妮可罗西亚许配给他。他的小舅子，也就是雅各布的儿子真蒂莱·贝里尼、乔万尼·贝里尼，都是威尼斯画派的大画家。

可是义父反对这桩婚事，加上其他芥蒂，曼坦纳就和干爹闹掰了。很可惜，他早年那套壁画毁于二战炮火，其中据说画着一位蹲坐的胖子，就是他干爹。干爹曾批评他的画太像雕刻，太古板，骄傲的曼坦纳听从了，从此研究活生生的造型。

现在咱们进来吧。诸位肯定惊讶婚礼房这么小，但要比豪奢，别跟文艺复兴人叫板，人家的豪奢不是爵位，而是请到曼坦纳。当年这里权贵云集，卫兵林立，如今市政府养着空荡荡的老宫殿，就因为曼坦纳画的几面墙。贝多芬说："贵族，过去有，现在有，将来还会有，贝多芬只有一个。"拿来说曼坦纳，同样道理。

据说曼坦纳性格难缠，不好伺候，慢工出细活，公爵居然忍受十年让他装饰婚礼房。其实公爵夫妇各有卧房，这里是接待室，专门给各路显贵瞧瞧这三面墙。当年曼坦纳17岁独当一面画壁画，1464年接手婚礼房工程，正当33岁，那是猛虎下山、蛟龙闹海啊！

艺术，都是同行在看同行。此前，乌切洛、利皮、弗朗切斯卡等前辈累积的成就，赋予曼坦纳足够的自信和野心，他要画出让自己吃惊，也让世界吃惊的大作。果然，壁画完成后，各地同行赶来瞻仰、仿效。19世纪欧洲出现美术史学科，所有学者公认这是文艺复兴的顶级瑰宝。

先抬头看看穹顶吧，几百年来，多少代艺术家为曼坦纳的设计着迷。它的形制类似小小的万神殿，穹顶中央画上蓝天，不稀奇，中世纪教堂和贵族卧室经常采用。曼坦纳的绝招，是用透视法将小爱神丘比特等等做了微妙变形，从仰望的距离看上去，显得正好。

穹顶的八个菱形穹隅绘有八个奖章形图案，是向古罗马皇家输诚的意思。曼坦纳一辈子精研古罗马艺术，视自己为罗马人。公爵家族早先得到过神圣罗马帝国皇帝西吉斯蒙德提拔，所以他画了罗马王恺撒，还画了古希腊人物，譬如象征音乐的俄耳甫斯和奥里昂，象征力量与智慧的赫拉克勒斯。后者与公爵素有渊源，他当学生时，当佣兵队首领时，都被人称为“赫拉克勒斯”。

攀附先王，罗列神灵，是意大利贵族炫耀家世的惯技，但曼坦纳设计的视觉陷阱，前无古人：15世纪的壁画都玩浮雕感，而曼坦纳要的是乱真。他根据窗户进光的角度，描绘所有图案的凹凸阴影，我看了很久，才确认那不是浮雕，而是他一笔笔画出来的。

欧洲宫廷人物画，我以为没有一幅超过《会见图》，那是他的扛鼎之作。论入骨的刻画，论绘画的隆重感与精微度，日后拉斐尔和提香画的几代教皇、荷尔拜因画的亨利八世、委拉斯开兹画的腓力四世、大卫画的拿破仑，我以为都不及曼坦纳。

看贡扎加这张老谋深算的脸，倘若你读过这位公爵惊心动魄的故事，就会发现，他的雄心、强悍、狡诈、变通，也许还得加上仁慈与慷慨，都刻在脸上。他转脸与老臣交谈的姿态，是权谋人物的经典一瞬；周围簇拥的夫人、女儿、侏儒、仆役，是显赫家族的日常图景。今天你仍会在意大利街头看到有权有势的大家族，三代同步，为首的老家伙既像国会议员，又像黑帮老大。

贡扎加座椅下这条狗，看见吗，死后还在他家族的豪华墓地埋葬。

法国美术史家阿拉斯长篇大论谈过这幅画，分析人物从右侧源源进入画面的创意。那是前来请安的廷臣。几条长腿，一串红帽子，面对不同方向的几张脸，恰如其分地画出了渐次上场的移动感。那块掀开一角的帷幔，又像是真的，又像是浮雕——和公爵一样，曼坦纳是个老谋深算的画家。

西墙的《父子图》再次出现占据俗教两界的公爵一家：父亲和儿子

弗雷德里克相对站在左右，中间的大汉是另一位宝贝儿子——封为红衣主教的弗朗西斯，周围的儿孙将要成为日后的主教或公爵。另两位贵宾是弗雷德里克三世和丹麦国王克里斯蒂安一世，前者是曼托瓦的领主，后者是他的连襟。

有别于佛罗伦萨画派一味刻画人体，弗朗切斯卡和曼坦纳都喜欢如实描绘意大利北部的山川、悬崖、远方的城郭。曼坦纳的结构近乎北宋山水，岩石草木过度刻画，又有晚清人的烦琐。我更偏爱弗朗切斯卡赋予风景的辽远、神秀，还有伟大的秩序感。

文艺复兴壁画的单个人物姿态，参考素描写生。画群像、大场面，公爵全家不可能天天摆架势。即便来了，曼坦纳爬在脚手架上的位置、角度，也不可能写生。委拉斯开兹的《宫娥》呈现了17世纪真人在场的写生实况，这样的架上写生，15世纪不存在。

所以问题惊人：曼坦纳怎样做到这一切，而且如此精确、真实、自然？婚礼房系列没留下任何素描草稿，他直接在墙上构图吗？光影、色彩，全凭记忆画吗？

同样，19世纪才有室外的风景写生，15世纪壁画的所有风景则是靠综合的观察，然后细细编造。换句话说：16世纪后，当现场写生成为欧洲画家的规范，编造的才能，一步步丧失。

这就是为什么文艺复兴湿壁画成为失传的艺术。然而写实与编造的话题太大了，这里暂不展开。

现在我得说实话：曼坦纳并不是我格外偏爱的画家，但他令人发怵。那次来婚礼房我只停留半小时，我心想：OK，你厉害！我走了。所有文艺复兴壁画都叫我害怕。东晋的顾恺之、隋朝的展子虔、五代的顾闳中，每次看到原作，我也暗暗害怕。为什么呢？

马奈盛赞委拉斯开兹，意思是委拉斯开兹尚可一学。委拉斯开兹的时代交通不便，他未必来过婚礼房，不然他会怎么想？我不是说曼坦纳的才华无可企及，而是指文艺复兴周期的唯一性，类似人不可能回到自

己某一生理时期那样。晋唐宋元同样是唯一的周期，过去了，就过去了，无可传承。毕加索曾在85岁生日宴会上对朋友说：

> 乔托、提香、伦勃朗、戈雅，才是真正伟大的艺术家，我只是一个公开卖艺的人。这个人了解他的时代，竭尽所能扮演了与他的同代人相同的愚蠢、贪婪和杂耍。

名声大到像毕加索，不必老来装模作样，说假话。而他列举的名字都能在美术馆看到，跳过了15世纪绝大部分画家。虽然他活在火车时代，但也未必来过婚礼房。欧洲绘画六百年，如果哪个艺术周期可以称为实打实的“干货”，那就是文艺复兴。毕加索是个老妖精，看透绘画，他知道，问题不在才华，而是，那个灿烂的周期不属于他。

他是传统的首席颠覆者，毕生挥霍他的自由，但他晚年应该清楚，真正厉害的不是自由，而是，什么规律促成绘画的伟大。

没有一位文艺复兴画家奢谈自由，他们全是工匠。从乔托到马索利诺，从弗朗切斯卡到曼坦纳，教堂与君王府是唯一驱动他们画画的地方。曼坦纳10岁进入画家公会，不是要当自由艺术家，而是学好本事，长大侍奉权贵，就像隋唐宋元的所有匠人，天经地义为庙堂画画。

文艺复兴绘画不可或缺的三大前提，是古希腊罗马的记忆，耶稣与圣母的符号，还有，教皇与贵族的需求。那是所有壁画家源源不断的荷尔蒙。毕加索画风千变万化，被公认是20世纪绘画的超级荷尔蒙现象。但他回望古人，仍不免气短，老来要求将他的画抬进卢浮宫，和古人的画摆在一起看看。卢浮宫同意了。他妻子弗朗索瓦丝回忆：他向来晚起，那天一大早就爬起床来。其实老头子心里紧张。

毕加索尺寸最大的《格尔尼卡》，我看了五分钟就走了。他敢把自己的画抬进婚礼房，或者摆在弗朗切斯卡的《真十字架传奇》面前吗？他很清楚：要命的不是自由，而是画家和墙面的关系，还有，贵族和画

家的关系，一去不返了。

想想吧，别说20世纪，17世纪后，哪位公爵有这样的婚礼房？而曼坦纳一丝不苟，效命十年，将公爵的房间视为自己的作品，又将自己的天赋实现为主人的婚礼房。

传说曼坦纳生性严苛，这倒正像他画画，处处不肯苟且。他晚年的悲剧，接二连三：儿子早夭，老公爵夫妇去世。从此老人变得易怒，同时热衷于古董收藏。他短暂去罗马为教皇英诺森八世作画，但彼此不合，他又回到曼托瓦。

当年的绝代美人，被称为“世界第一夫人”的伊莎贝拉，是老公爵的儿媳妇，曼坦纳为她留下最后的作品《战神与维纳斯》。不久，他妻子逝世，另一位儿子得罪了公爵家族的亲信，曼坦纳收到逐客令，变卖了房子和收藏，负债，凄凉，隐退。伊莎贝拉去看他，发现他“悲伤、激动，面容消瘦，看起来生不如死”。

1506年，曼坦纳逝世。100多年后，贡扎加家族没落了，包括曼坦纳和卡拉瓦乔在内的许多单幅作品，卖给英国的查理一世，总价三万英镑，日后成为英国皇家的镇馆宝藏。

200多年后的1797年，法国军队掠劫曼托瓦，包括伊莎贝拉在内的贵族寝陵，尽被摧毁。好在拿破仑没有轰炸机，不然，我们很可能再也见不到曼坦纳装饰的婚礼房。

2019年2月25日



左上：曼坦纳，《弗朗切斯卡·贡扎加像》，约1461年。右上：曼坦纳，《红衣主教卡洛·德·美第奇像》，约1459—1466年。左下：乔万尼·贝里尼，《雇佣兵首领像》（传为巴托洛梅奥·迪·阿维亚诺），1475—1480年。右下：曼坦纳画像。

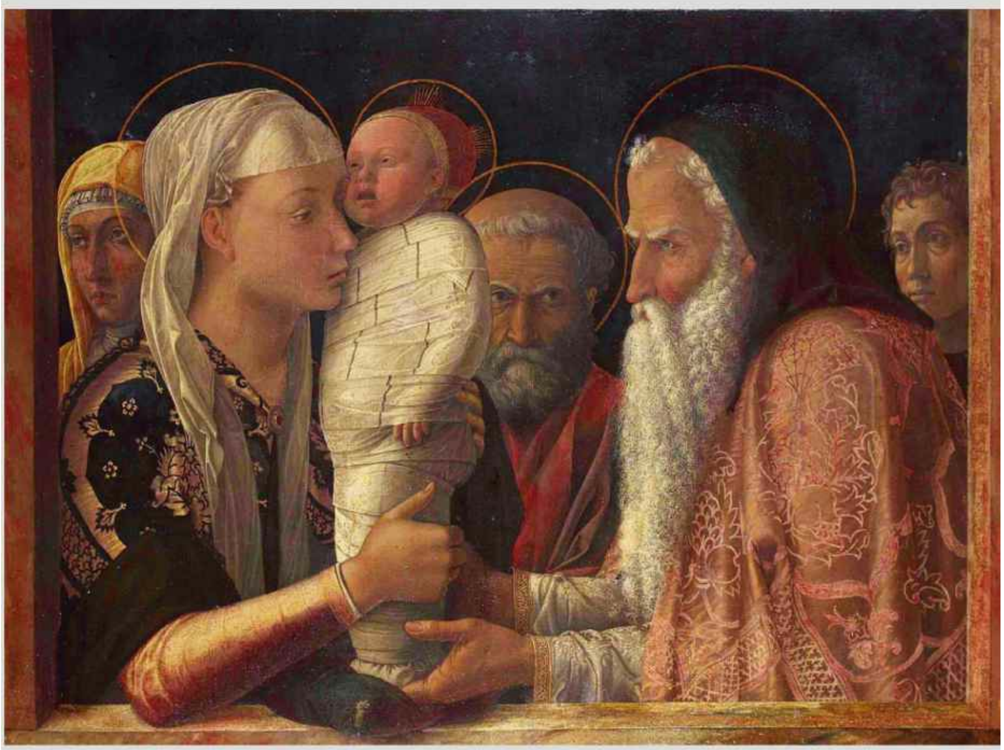




上：乔万尼·贝里尼，《客西马尼园的祷告》，约1458—1460年，伦敦国家美术馆收藏。下：安德烈亚·曼坦纳，《客西马尼园的祷告》，约1455—1456年，伦敦国家美术馆收藏。

尤其不喜后期作品。贝里尼比他中庸，比他纯净。





上：乔万尼·贝里尼，《耶稣在圣殿中》，约1459年。下：安德烈亚·曼坦纳，《耶稣在圣殿中》，约1454年。除了婚礼房系列，我不喜欢曼坦纳的画，尤其不喜后期作品。贝里尼比他中庸，比他纯净。



美术史画册都会收入这片穹顶。中间的天使部分，以及周围菱形中的古希腊罗马人物，想必是曼坦纳所画。周围繁复的图饰纹样，也是他画的吗？抑或，由徒弟所画？能给曼坦纳打下手，也得是超一流的高手啊。



婚礼房《会见图》正面。这是绘画吗？是的。这是一整面墙吗？是的。对着这面墙，当年的曼坦纳想象他将画的画。今天我们看他的画，别忘了这是一堵

墙。



《会见图》局部。左边为贡扎加像。曼坦纳其他画中的脸从未这般具体、生动、自然。他一定和这家人很熟，这家人也敬重他。15世纪的画工近乎高等仆人；17世纪的委拉斯开兹是王的宠侍，晚年才成为宠臣；到了18世纪，海顿和莫扎特据说跟仆人同桌吃饭——这面墙留下了曼坦纳对主人的情感，他长住宫中，直到公爵夫妇去世。



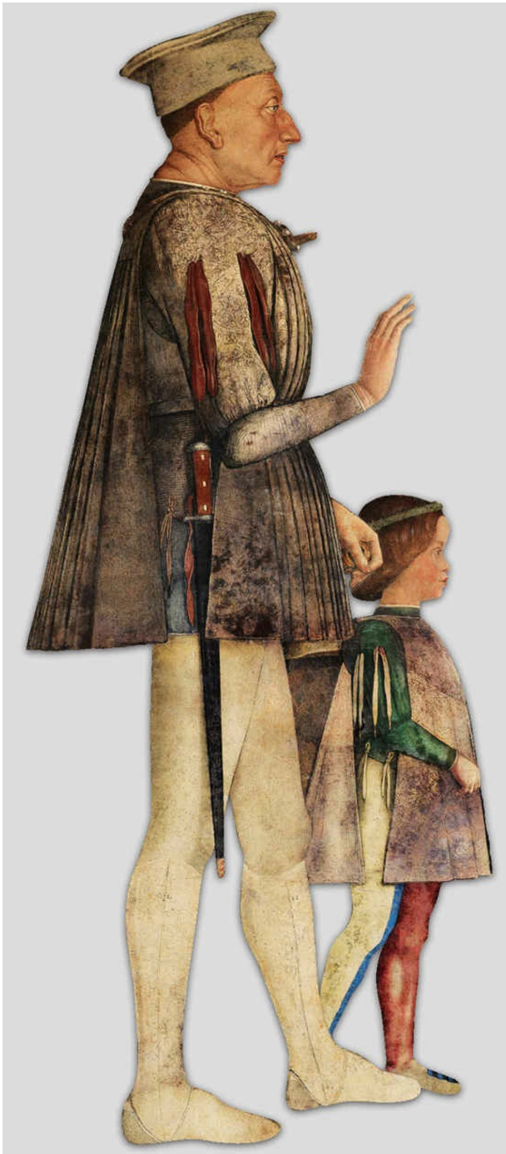
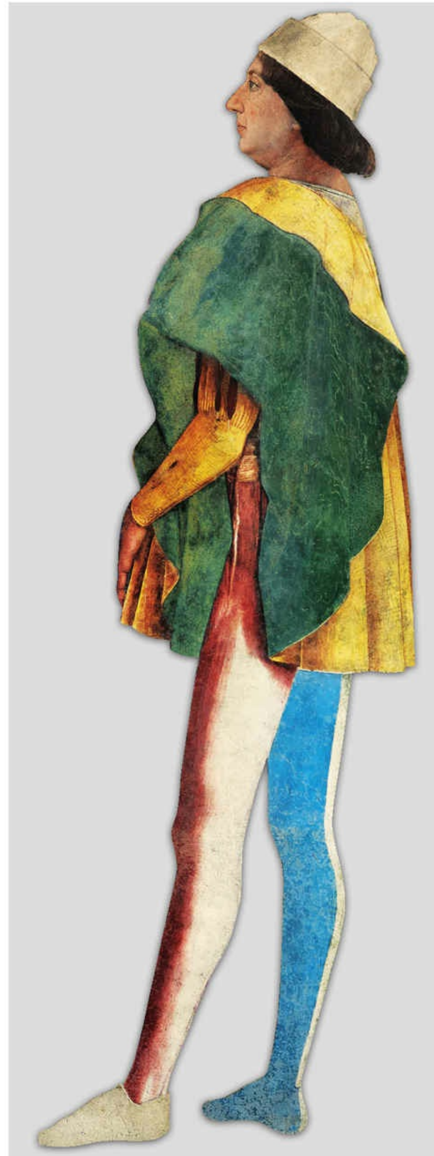
《会见图》竖构图。



《会见图》局部。我们看惯了单幅画固定的四边，但湿壁画没有四边，跟着墙面转折，四处延伸。是故画家不是预先拟定局面，再移上墙，而是依据墙体结构，摆放或连接一个个局面。画成后，横着看、竖着看、正着看、斜着看，处处都能切割出好看的局面。



婚礼房另一面整墙的《父子图》。中间下端，就是婚礼房的门。如今除了壁画，房内空空如也，无法想象当年贡扎加家族的摆设。大评论家罗伯特·休斯、BBC的迪克森，都曾推开这扇门，站在画前，讲述这几面墙——我写着图说，慢慢意识到，不该讲“这幅画”，而是“这面墙”。

跨页太多，局面太满，现在给诸位眼睛空一空。左面人物是老爹贡扎加与孙子，右面人物是儿子弗雷德里克，均取自《父子图》。出版社小马——马志方，为我做书近十年，苦透了，我说，把这俩人抠出来，他就得一点一点抠。哪位读者在电脑上抠过图吗？十分钟后手臂手指就得抽筋。诸位若是觉得好看，请谢谢马志方。



曼坦纳祭坛画一组，自左至右为《耶稣升天》《博士来拜》《基督的割礼》，1460—1464年，佛罗伦萨乌菲兹美术馆收藏。这些年看惯电子图像，但凡遇到人物众多的大图，便手指一伸，弄大看细节。诸位有没有想要拉大一看的本能？拉大了，你会同意曼坦纳再没画出婚礼房那样的人物，再没达到那样的水准。



欧洲关于星象的图页，1488年。

月鉴房传奇

图拉与科萨

在文艺复兴被印刷传播的图谱中，如果你没听说过其中一套巨作月鉴房壁画，别怪自己无知。差不多要到20世纪初，西方世界才发现几乎错过了这份15世纪的意大利瑰宝。

即便有相关画册，月鉴房系列仍然冷僻、神秘，藏在费拉拉城的斯齐法诺亚宫。2017年冬天，我终于实现多年梦想，寻了过去。

从佛罗伦萨到威尼斯那条线，坐火车向北，经博洛尼亚，下一站就是费拉拉。中世纪晚期，这里是雄霸一方的城邦国家，据说二战前后工业底子也还丰厚。如今的费拉拉，美丽而苍老，如所有意大利旧邦，俨然荒凉，一派殷实大户的隔世之感。有轨电车经过老城堡，街头横幅预告当地的音乐会，古董铺窗户摆着16世纪雕花镜框，标价两万欧元。

斯齐法诺亚宫是座既不像宫殿更不像教堂的旧楼，当我一路问人终于找到时，很难相信月鉴房壁画躲在这里——现在我要告诉大家，这套神秘的壁画又躲起来了。由于2009年轻微的地震，2018年，整个斯齐法诺亚宫全部封闭，开始了设置抗震结构的大工程。

1964年，威尼斯召开世界保护文物大会，制定了相关宪章，而此前此后，除了战争期间，意大利境内的所有古迹和古画，从未间断维修工

程，政府每年划拨巨资，聘请专家。所以这次能够拍摄维修现场，非常珍贵。

但月鉴房壁画已经全部遮蔽，怎么办？无奈，全图的百分之九十只能用画册图像显示。不过，维修人员特意为我们打开了月鉴房壁画的一小部分，正好可以见证：画册图像与原作完全是两回事。

当我撰写本集文案时，全部根据前年的记忆，眼下，现场完全改变了。这将是《局部》第三季最特殊的一集影像，改写文案，来不及了，我和导演反复商量，不知道怎样呈现这一难得的经历。

2017年来这里的震撼，太难忘了。大家知道，所有意大利壁画都被富丽的教堂装饰重重包裹，早先看画册，我总会想象月鉴房现场一定非常堂皇。不料那天上到二楼，掀开门帘，我暗暗一惊：整个大厅空无一物，只有一位看守的老太太、一个我，在21世纪的这个下午，陪着满墙的15世纪大壁画。

环绕四壁的图画，高达房梁，到处画满，拥挤着几百个，也许上千个大大小小的人物，生气勃勃，纵情于享乐、爱欲、劳作、繁殖……我听着自己的心跳，想象500年前的盛装贵族聚在这里宴饮跳舞，人声喧哗，但四面墙壁沉默着，像所有绘画那样，一声不响。

“斯齐法诺亚”，意大利语意为“逃避无聊”，此宫也可称为“无忧宫”，曾是费拉拉领主埃斯特家族的夏宫。1450年，波索·埃斯特公爵接手掌权，请当地画家图拉和科萨装饰大厅，以十二星座为主题，描绘岁序四季，宣扬家族功德，史称“月鉴房”。

即便熟悉文艺复兴画史，你也可能不知道图拉和科萨。直到20世纪，相对于锡耶纳画派、佛罗伦萨画派、威尼斯画派，费拉拉的艺术长期不被重视。如果考虑当年城邦文化的割据形态，费拉拉地方的作品被遮蔽，反倒证明15世纪意大利艺术果然百家争艳、富贵有余，500年后还能扔给世界巨大的惊喜。

但月鉴房数百年不见光，另有传奇，留在下面再说。

长期受雇的宫廷画家科西莫·图拉，是月鉴房的总体设计师，十二幅图采用逆时针顺序，从右向左，延伸四壁。很可惜，约五分之二的图像无法看清了，目前能够完整辨识的图像只剩七幅，但即便是这七个月的景象，也看不胜看。其中最精彩的三月图、四月图、五月图，出自图拉的徒弟弗朗西斯科·德尔·科萨。

大家看见，每个月份呈现为大大方方的竖直构图，由画出的廊柱分开。每一图分割成三层横向画面。中层依次出现白羊座、金牛座、双子座、巨蟹座、狮子座、处女座、天秤座……

这是月鉴房最抢眼、最奇葩、最不像文艺复兴模式、最有现代感的段落：每个星座骑着人，左右各站一二人，男子彪悍，女子妖媚，个个姿态奇特，如神、如仙、如巫师，摆出前卫舞蹈的架势，浑身上下散发着拒绝解释的诉求感。

这是罕见的思路。是啊，星座怎么描绘呢？两个费拉拉鬼才给出了这样的答案：原来，围绕星座的神秘人物象征每个月的上、中、下旬。据后世学者瓦尔堡的研究和推断，这一灵感来自阿拉伯人收集的古希腊占星传统的手稿，译成拉丁文后在意大利出版，叫《星盘全书》（*Astrolabium Magnum*）。

被中层画面隔开的上下两层，密度骤然增加，花样可就多了。

先看上层。据说那是古代神话的十二位主神，代表各自的星座。他们威风地坐在彩车上，拉车的动物都有来历，要么和神灵相通，要么有盾形纹章的含义。彩车上坐着神的使者，比如白羊座的主神是智慧女神密涅瓦，职司技艺、守护智识，右侧画着当时费拉拉发达的纺织业场景，左侧画着博学之士。

金牛座的主神是谁呢？且看左右两群少男少女，个个华衣美服，或携手，或依偎，顾盼自雄，眉目传情，有的正要相吻，有的将要弹唱。这样煽情的场面，除了炫耀美、催生爱，还会是什么神呢？

看见吗？右上端三位裸体维纳斯摆出身段，正在故意发嗲，那是意

大利人从古希腊雕刻“三美神”借来的符号，一再描绘，科萨又一次用在这里，格外有发春之效。你看，画中美少年个个都被催眠了。

我不知道水边的兔子和天鹅代表什么，但我喜欢看不懂的画，科萨也不要你看懂，只要你在他画前当场发昏。

金牛座是月鉴房系列中被印刷最多的画面。早先看到图片，哪想到它只是庞大系列的一个小角落，所以看画册永远弄不清文艺复兴壁画的全貌。而这个小角落的煽情与迷醉，远远胜过现代时尚业挖空心思的广告伎俩，为什么呢？很简单，现代人什么都能办到，就是办不到天真，绘画的荷尔蒙，早已被文艺复兴人用尽了。

画到下层，图拉和科萨开始放手描绘15世纪费拉拉生活的宏大画卷。波索公爵请画家替他在上层画面感谢神灵在天的秩序，到了下层，就轮到画他本人主政时期的公正和仁慈。我不确定哪张脸是公爵，簇拥他的老臣与王孙，个个姿态雄健、气度优雅。

在图与图之间，贵族马队豪华地移动着，只见工人农夫在盖房子、洗衣服、打铁、纺织、放牧、狩猎、游乐……图拉和科萨似乎与公爵一样，相信费拉拉既是朝气蓬勃的产业国家，也是长治久安的人间乐园。文艺复兴海量壁画，要论世俗图景的壮阔，月鉴房可能首屈一指。

月鉴房的布局也是绝无仅有，全图随处是焦点，但找不到焦点。图拉和科萨没留下任何草图，不知他俩是怎样做到的。当每个月被分割为上、中、下三层后，全图实际上包含36个画面，下层又嵌入许多图中图、画中画——

你看，每幅图或大或小，不设边界线，廊柱与悬崖比邻，宫殿与郊野衔接，远近的马群走向不同方位，拱门上端不是天空，而是原野……不同景别的画面互相穿插，有效分配了过于密集的内容，刺激观看的焦距，构成拼图。

金牛座下层壁画左上端一群男子奋勇赛跑的画面，人物和建筑画得虽然小，但不是远景，而是完整独立的构图。观看时，你的目光保持游

动、转移，进入不同的景深和景别。

舞台换景要靠时间先后，月鉴房的四季岁序却是同时铺展，好比一整片图像的丛林，满目景观，却没有路径。那天我待了三个钟头，看得精疲力尽，离开时，却觉得还没看完，还想再看。

图拉与科萨的描绘处处有根有据，高度写实，却又全程操纵着虚拟的、平面的超现实效果，毫不拘泥于透视法。16世纪之后，这种真真假假、虚虚实实的布局，在欧洲绘画中失传了，原因很多，不展开讲。诸位只需回想17世纪到19世纪的大制作就会发现，能在幻象与现实之间自由切换的画面，几乎绝迹。

20世纪初，超现实主义绘画再度追寻虚拟性，可是观念贫薄，相比月鉴房复杂透顶的图像剧情，到底是小把戏、小局面。当初图拉和科萨哪晓得什么超现实主义，他们只知道劳动代表收获，日常代表和平，贵族代表尊严。整幅画严整密致，却是通篇弥漫着酒神精神，在四面大墙上狂欢到今天。

现在可以讲讲月鉴房自己的故事了。仔细看，壁画中赛跑的小画面以及好几处小局部，仅仅勾了轮廓线，尚未填色刻画。什么缘故呢？据说波索公爵按每英尺十块金币偿付酬金，科萨大怒，但抗议无效，于1470年离开费拉拉前往博洛尼亚。

后来，费拉拉的埃斯特家族渐渐衰落，1580年，据说斯齐法诺亚宫开始凋败。18世纪初，意大利进入早期工业时代，1736年宫殿被卖给烟草厂，变成挤满工人的车间。相信吗，月鉴房壁画被涂掉了，石灰浆覆盖了图拉和科萨——全部覆盖。

从科萨的年代算起，费拉拉换了多少代人？到了19世纪，有人听老辈说起斯齐法诺亚宫曾有好多壁画。当时烟草厂是否关闭，不得而知，但几位修复匠人进入这里，试着慢慢剥离石灰。1840年，消失104年的月鉴房壁画重见天日。1918年，斯齐法诺亚宫成为费拉拉市的公共财产。

成功挽救的壁画只有七个月份的，另五个月的图像永远消失了。我真想找到月鉴房见光后的新闻记载，想必19世纪的费拉拉乃至整个意大利，欣喜若狂。经由20世纪的画册，月鉴房图像渐渐传播各国，这份迟到的骄傲终于将月鉴房放回它自己的星座：伟大的15世纪。

又过了100多年，我走进这座空无一人的房间，我真想大叫：“图拉！科萨！”

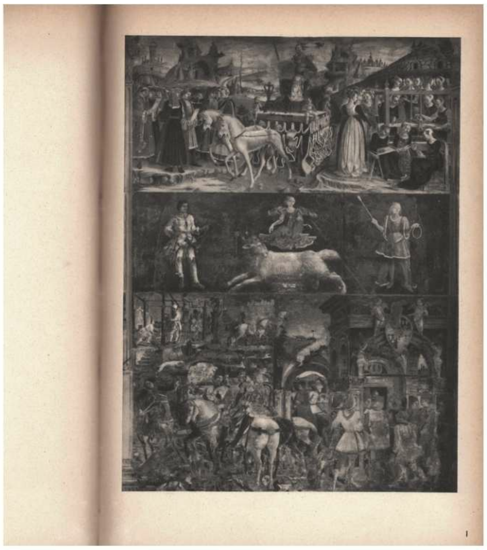
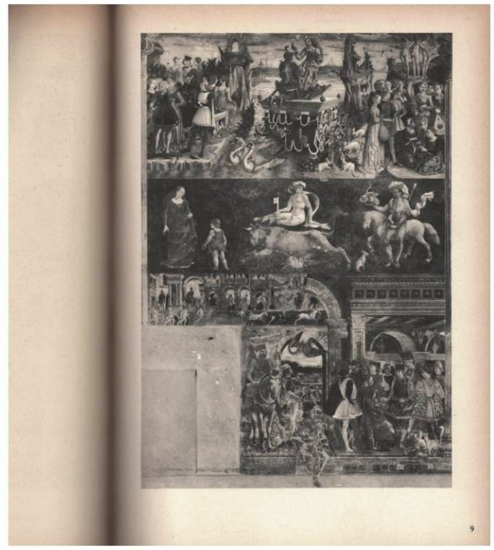
可是首位记载文艺复兴大师的瓦萨里一句也没提他们。弗朗切斯卡、戈佐里、吉兰达约倘若去过斯齐法诺亚宫，难道无动于衷？据说曼托瓦与费拉拉有着同盟关系，曼坦纳可能见过月鉴房。史料太有限了，我好奇的是：当年图拉和科萨怎样看待同时期在别的城市描绘壁画的同行？

事实上，图拉和科萨有不少卓越的单幅作品，分藏于欧美各国。其中最有名的是科萨的《天使报喜》，藏于德累斯顿历代大师画廊。法国艺术史家阿拉斯为了科萨在右下角画的那只蜗牛，洋洋万言，指出蜗牛没有眼睛，而科萨的隐喻是：你们什么都没看见。

然而科萨最神奇的作品无疑是月鉴房。相比15世纪其他画作，这系列卓然独立，彪悍而妖媚，带着外省的土气和巫气。图拉画人，轮廓瘦硬，有鬼魅之感，让我想起陈老莲。科萨的气质兼具阳刚与阴柔，在他手里，梦幻与真实没有区别，他成功地让我们相信，十二星座，根本就是活人。

为什么不在月鉴房拍个电影呢？要是费拉拉男女穿上当年的盛装，穿梭走动，该是何等场面！不过眼前的景象也很好。你再难找到一组15世纪的大壁画，如此寂寞，同时，如此猖狂。

2019年2月17日

历年搜寻，我有五本月鉴房画册，但最喜欢这本20世纪50年代印制的黑白版。为什么呢，因为取消色彩后，黑白的美，完整收编了月鉴房全局的密度。

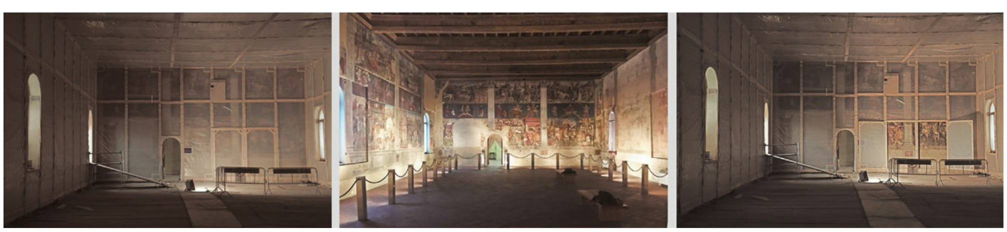




20世纪30年代费拉拉城市风光明信片。



费拉拉的斯齐法诺亚宫宫门——寂寞的门墙。谁会来？倘若月鉴房壁画陈列在罗马或米兰的美术馆，何等辉煌！再一想，她该躲在这里，严守寂寞。



中：2017年12月，我第一次走进月鉴房，空无一人，满墙壁画。左：2019年4月，第二次走进月鉴房，壁画全部被遮蔽了。右：半小时后，维修人员为我们打开了壁画的两个局部。就凭这，我们得以拍摄月鉴房壁画高清图。



《局部》第三季有两处壁画不能现场拍摄，一是马索利诺的《圣凯瑟琳生平组图》，教堂主事坚持不让进入；二是图拉和科萨的月鉴房壁画，因全馆加固抗震结构，全图遮没。这五个星座的壁画只能从画册中找图，看个大概。



月鉴房壁画“处女座”上层，图拉画。目前仅存的七个星座图，科萨所画相对完好。图拉所画，脱落残缺甚多，色彩变质也较严重。



月鉴房壁画“白羊座”中层，科萨画。他与图拉的人物造型未受到其他画派影响。我的讲述只能交代壁画的简单信息，但无法解读意大利学者的相关研究，

仅以自己的眼光和语言，接近他们。如果有更多文史资料作为参考，该多好啊。



科萨，咄咄逼人！维修人员为我们打开的这块局部，大约占“金牛座”和“白羊座”全画五分之一，月鉴房全图百分之一。摄影机记录了打开的一瞬，在场的意大利人眼瞧我们惊呼赞叹，露出好心的笑容。



“白羊座”下层局部，科萨画。500多年过去，科萨的笔触、色泽与墙面浑然一体。凑近看，纯粹的物质，坚如磐石。



“白羊座”下层局部，科萨画。他画的脸都像浅浮雕；他善于勾勒人物的眼白；他喜欢用人脸堆叠秩序，使群像构成四重奏般的和声。他为费拉拉的公爵装饰月鉴房，想必熟识波索公爵及其花枝招展的扈从，但他画的永远是一张脸，每张脸都叫“科萨”。



月鉴房壁画“金牛座”上层，科萨画。这是全厅保存状态最好的部分，也是被美术史画册刊印最多的部分。30年前在纽约买到右侧局部的明信片，配了镜框，搁案头好些年，哪想到有一天会去现场讲述。跟许多画家的陋习一样，我只看图，不查阅年份和作者。直到2017年拜见，才看清这幅图不过是整个大厅的一小部分，与天花板梁柱连接，高高在上，看不清。



“金牛座”下层局部，科萨画。描绘贵族衣饰纹样时，不知科萨用了多少纯度的真金，并掺和了哪种特殊物质，使勾勒的线条微微凸显，近似青铜器表层的浅浮雕效果。不消说，印刷品不可能体现出来。



“金牛座”下层局部，科萨画。为我们打开的这一小块局部，已是看不够的细节。每次讲述完毕，梦茜就命令摄影师老胡凑近拍摄一堆高清图。也好，倘若

月鉴房未被遮蔽，万千局部，根本拍不过来。相比BBC拍摄的《文明》系列，《局部》第三季出图的品质，允为上乘。播出后，不少油画同行对我说，仅截屏的图像，就远远胜过他们收藏的高级画册。



科萨所绘月鉴房壁画局部。



图拉所绘月鉴房壁画局部。



巴尔达萨雷·埃斯滕泽，《波索·埃斯特像》，1469——1471年，米兰斯福尔扎城堡画廊收藏。是费拉拉的波索公爵聘请了图拉与科萨，也是他气走了科萨。



科萨，《天使报喜》，1470—1472年，坦培拉，德累斯顿历代大师画廊收藏。

倘若右下角那只蜗牛确如阿拉斯所说，寓为“你们什么都没看见”，则科萨非仅自负，还是位前瞻性的哲学家——面对浩瀚的美术史，直到今天，我们仍是

蜗牛。



吉兰达约，《女子肖像》，坦培拉，1490年，柏林名画陈列馆收藏。当画家把她凝固在一块木板上，这位少女停止长大，再不会老去。

表象的魅力

吉兰达约

当代德国画家沃尔夫冈·贝特莱奇伪造了上百件大师作品，被许多美术馆收藏。识破归案后，他招供说，伪造现代画家好办，模仿文艺复兴绘画太难。的确，我们找不到一件伪造的15世纪湿壁画。

《局部》第一季介绍安吉利科，我曾贸然说：湿壁画比油画好看。其实不同画种各有各的好，不该贬褒，但我为什么有这感触呢？

其一，油画看得太多，难得看到湿壁画，反倒新鲜。其二，湿壁画水性，笔笔渗入墙内，年深月久，画面和墙面浑然一体。其三，湿壁画的好，好在“古”，因为湿壁画的年龄，比油画大多了。

可惜西洋没有“古”字的对应词，更没有“古”字带出的种种意涵。古罗马湿壁画两千多年，文艺复兴湿壁画六七百年，蒙上岁月的包浆，那种色彩的灰度，那种贵气，没法子形容。

今天选了多梅尼科·吉兰达约一件早期作品《圣格里高利向圣芬娜宣告死讯》，希望诸位能领教湿壁画的魅力。你能想象这是一幅光闪闪的油画吗？在无数文艺复兴湿壁画中，不知为什么，这幅画格外素净、雅淡，有种空旷之美。这是吉兰达约头一回接手壁画订单，年龄多大呢？21岁。

圣吉米尼亚诺，托斯卡纳地区一座中世纪城市，城里矗立着好几座防御瞭望用的中世纪塔楼，被现代人称为意大利曼哈顿。刚才那幅壁画，就供在山顶的圣母升天协同教堂的圣芬娜礼拜堂内。

芬娜生于1238年，是个病弱孤儿，由乳母布勒蒂相伴。她天生虔诚而柔顺，15岁死去。传说她拒绝睡床，而是躺在地上的木板上，老鼠攻击她，她也不怨，结果她去世后，人们将尸体从木板上移开，发现木板开出一朵朵紫罗兰花。临死前八天，她看见圣格里高利向她显灵，预告她将解脱。1253年3月12日，芬娜死去，正巧是格里高利的冥辰，从此当地臣民视她为圣女，将她和格里高利一起拜祭，于是有了这座圣芬娜礼拜堂。

另一面墙画着芬娜的葬礼。教士、名流、唱诗班男孩，围绕着她。神迹发生了：盲眼男孩碰了她的双脚，转瞬复明；乳母布勒蒂长期托扶她的头，右臂瘫痪，碰了芬娜的手，不治而愈。画面左侧，吉兰达约画出了他自己，也画出了圣吉米尼亚诺的“曼哈顿”景象，看见吗，一位天使正飞向高高塔顶的钟楼，据说芬娜死后，大钟自行敲响起来。

有两位15世纪大师画的人脸，特别“肖似”，一位是深度刻画的曼坦纳，另一位是吉兰达约。后者的肖似不在深度，而在表象之美，焕发着15世纪的纯真感。我所谓纯真感，是指手法的可能性刚被发现时的惊喜。16世纪的米开朗琪罗和拉斐尔，17世纪的鲁本斯和伦勃朗，手法娴熟了，不再纯真。而吉兰达约在15世纪画出如此具体而微的人脸，他的兴奋感，是在手法。

所以不要在他的人物中寻找性格刻画，而是，看一张张脸。每张脸以自己的卷发、鼻梁、额头、嘴唇，确认他的观察，确认500年前的圣吉米尼亚诺果然有过这些人。

这就是所谓的表象之美。换句话说，绘画所以美，全在表象。

瓦萨里写道：“每个经过店铺的人，他匆匆瞄一眼，就画得特别像。”“画得像”，在欧洲美术史历经了漫长的过程。以今天的眼光看，

契马布埃、乔托都画不像。到马萨乔，形开始准确、具体。不要忘记，15世纪初的观众还没见过人脸画得这么“像”。吉兰达约比马萨乔小48岁，也就是说，意大利壁画磨炼半世纪，遭遇了一位“画得特别像”的天才。

中国文人画瞧不起肖似，苏东坡说：“论画以形似，见与儿童邻。”然而欧洲美术的世界性贡献，至少在20世纪前，简单说，就是画得像。所以从文艺复兴到19世纪的造型进步链，吉兰达约是重要的一环。1490年，当他费时五年完成新圣母玛利亚教堂的壁画，佛罗伦萨显贵蜂拥前往观赏，一时间，画像的“逼真”成为全城的话题。

吉兰达约是个快手。他才活了45岁，却留下大量壁画。他的技巧被认为是15世纪文艺复兴的顶点，但相对波提切利和达·芬奇，学者认为他是次要的。好吧，我带大家看一个很次要的地方：佛罗伦萨圣马可修道院礼品部，十多年前我来时，这里还是售票厅。

墙上这幅“次要”的《最后的晚餐》跟达·芬奇如雷贯耳的《最后的晚餐》比，要是诸位认同达·芬奇，我没意见，如果哪位喜欢这一幅，作者就是“次要”的吉兰达约。

真叫人生气啊！意大利太奢侈了：吉兰达约放在礼品部！他的画到处都有，梵蒂冈西斯廷教堂米开朗琪罗的天顶画下面，就有他的大壁画，可是游客全都仰脖子看天顶，谁注意次要的画家？

再看吉兰达约另一组“次要”的壁画吧，位于佛罗伦萨著名的天主圣三大殿萨塞蒂小堂。曾为美第奇工作的银行家萨塞蒂，这里存放着他的遗体。他家族的主保圣人是著名的圣方济各，所以后人捐了这座礼拜堂，请吉兰达约绘制圣方济各传说。他巧妙地利用传说满足萨塞蒂，又利用萨塞蒂家的故事，画他对人脸的观察。

位于中层的《儿童神迹图》，看到吗，远处窗户有位男孩坠落，据说圣方济各为孩子祈祷显灵，死而复生。此事发生在12世纪的罗马，但吉兰达约将它画在15世纪的佛罗伦萨。为什么呢，因为萨塞蒂家的长子

提奥多罗夭折了，巴望圣方济各再次显灵。

圣方济各已经死了，怎么显灵呢？别担心，吉兰达约用画笔救活了孩子，让他端坐在正前方的棺木上，一直活到今天。棺木两侧，站满感恩的萨塞蒂族人。除了云端上的圣方济各，夭折的提奥多罗才是全画的主角——那位可爱的黄毛小儿。

祭台墙上方的弦月窗位置，即《儿童神迹图》上方，画着《圣方济各接到教宗洪诺留三世的命令》，是一幅半圆形的图画。

这一庄严仪式发生在1223年的罗马，也被吉兰达约动了神迹，换成佛罗伦萨实景，画上了远处的领主广场和佣兵廊。实际上，当1485年吉兰达约完成壁画时，佛罗伦萨已被誉为“新罗马”，预示新的黄金盛世即将到来。

今天的领主广场挤满游客。在吉兰达约的时代，佣兵廊空着，尚未安放16世纪和17世纪的雕刻。左侧的维奇奥宫门口也未放置米开朗琪罗的《大卫》，因为1485年，米开朗琪罗才满10岁。在佛罗伦萨看到500年前壁画中的佛罗伦萨，又恍惚，又确凿，吉兰达约仿佛提前告诉我们：看哪，我活着时，佣兵廊其实是这副模样。

更绝的不止于此。《局部》第一季说到威尼斯的卡帕奇奥善于描绘远处的景深，其实比他早上百年，吉兰达约不但画了远处，还画出他眼前的动静。

请看画面底部，一个个英俊的脑袋正在依次往上进入画面。别说文艺复兴，欧洲数百年绘画罕见如此大胆直率的构图——前景人物安排在下端，而且带着不断横移的运动感，好像将有更多的人冒出来，进入画面。

请注意左起第三个小男孩。谁呢——洛伦佐·德·美第奇的二公子乔万尼，当年不到10岁，20多年后的1513年，他成为罗马教皇利奥十世，在任期间与米开朗琪罗和拉斐尔打了多年交道。前面《盛礼与盛装》中说到：日后利奥十世荣归故里，有位小男孩为了迎接他，浑身镀金而

死。

总之，这一构图太前卫了，几乎是电影镜头的意识！吉兰达约似乎预告了20世纪安德烈·巴赞关于电影的定义。巴赞说：所谓电影，就是所有人不断不断经过那个长方形的银幕。

然而15世纪尚未懂得吉兰达约的超前，他自己也未必知道。19世纪的德加或许能理解他。德加常画人物的半截身子，另一半切出画面，这种瞬间的不完整性，影响了20世纪摄影。和吉兰达约一样，德加并非仅仅因为构图意识，而是，贪婪的目光。

为什么呢？因为德加不爱坐马车，他嫌车篷妨碍他看路上的人。他说："我们被创造出来，不就是为了互相观看吗？"纽约艺评家罗伯特·休斯因此写道："这句无心说出的话，道出19世纪写实主义的中心思想，亦即，艺术家是看人的引擎。"

吉兰达约就是"看人的引擎"。在他的画中，我们看见他的"看"，而不是他的想象。从中世纪幻象领域进入个人的视觉，是文艺复兴的伟大突破。吉兰达约并不知道他的观看、他的半自觉的写实，是超前的。15世纪尚未出现写实主义概念，后世学者于是将他放在文艺复兴主流美学的边缘。什么主流美学呢？

他的长辈利皮、弗朗切斯卡，同辈波提切利、佩鲁吉诺，晚辈达·芬奇、拉斐尔，包括他的学徒米开朗琪罗，都是15世纪主流美学的大腕，他们共同构成了文艺复兴的识别标签：虚构的天国，理想化的脸，一切被竭力修饰，使之美化、圣化、非人间化，

所以吉兰达约是比他们次要，这具"看人的引擎"无意中偏离了15世纪。他也画耶稣圣母，但路人的脸更吸引他。用我们的套话，他的观察处处"来自生活"。圣芬娜周围的脸，萨塞蒂家族的人群，个个与他活在同一个世代，有名有姓，其中包括他自己。

佛罗伦萨火车站对过的新圣母玛利亚大教堂，矗立着吉兰达约最宏大的壁画，大于弗朗切斯卡的《真十字架传奇》。这些画的总标题是

《圣母玛利亚生平》，包含《圣约雅敬被逐出圣殿》《玛利亚的诞生》《玛利亚在圣殿中》《圣母的婚礼》《博士来拜》《无辜者的屠杀》《圣母之死和升天》七幅大画。

就是这组画，1490年吸引了全城的显贵前来观赏，又一次，佛罗伦萨人在画中认出了许多当时当地的人物，美第奇家长洛伦佐及其他亲族，被吉兰达约装扮成古人，画进《圣经》故事。这套系列太著名了，不细说，请诸位自己看吧。

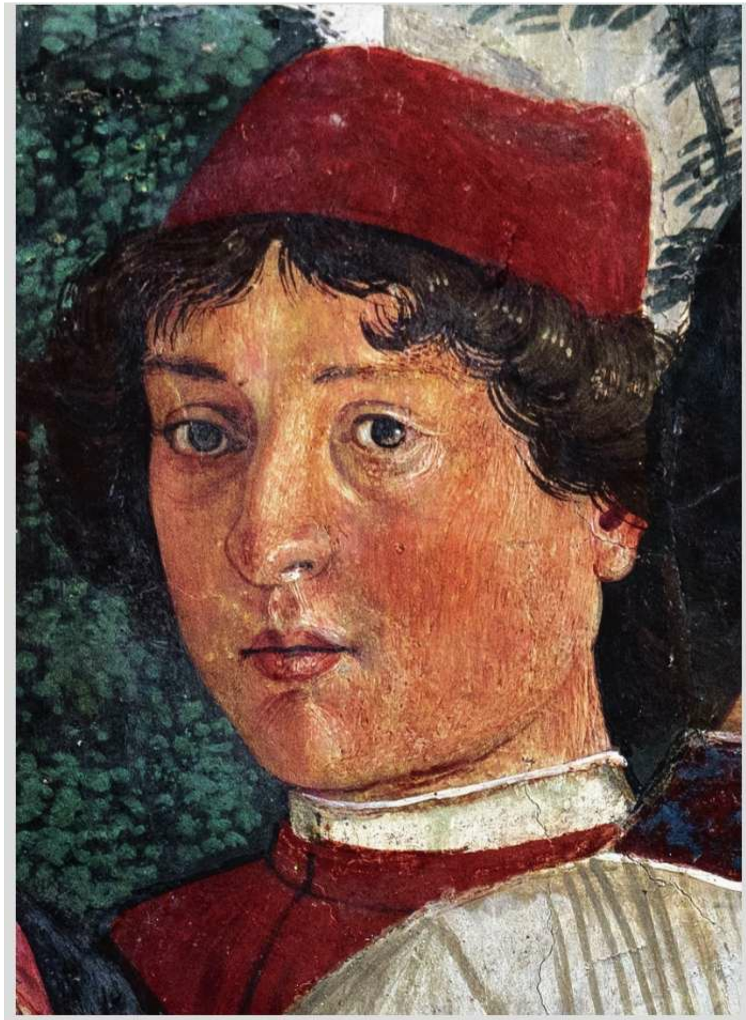
据说吉兰达约是位可爱慷慨的人，他的工作室开放给许多好学的晚辈。他的弟弟也是大画家，敬爱他，做他下手，有一次因为憎恨修士配给哥哥的饭菜太坏，差点杀了那位修士。

不论订件大小、报酬如何，吉兰达约都接受。当美第奇银行总监图拉布尼由于一时手紧，付不了预先许诺的追加画款200杜卡特时，他答道：赞助人的满意比金子更可贵。

他生前说，他要画遍佛罗伦萨的墙壁，这才罢休。他的素描草图精美绝伦，在20世纪一次柏林展出中被弄错，标明是达·芬奇所画。

圣吉米尼亚诺！2013年初次造访，我看见街上走着一对又帅又时尚的中国男女，一问，是来旅行结婚的福建省八〇后企业家。我真高兴看到中国青年体面地出现在意大利，当然，他们不知道吉兰达约。我想说什么呢？诸位也许猜到了——吉兰达约一辈子最纯洁的神品，我以为还是他21岁描绘的圣芬娜。

2019年2月9日



二十几岁的吉兰达约（1449—1494年）。像那时的所有画家一样，他在首次订件《圣芬娜葬礼》的人群中，画上自己。又过了20多年，画了许多巨大的壁画，吉兰达约死于黑死病，得年45岁。他的儿子日后也是一位画家，据记载，他的家族延续到17世纪。



吉兰达约，《圣格里高利向圣芬娜宣告死讯》，1477—1478年，圣吉米尼亚诺圣母升天协同教堂收藏。



《圣格里高利向圣芬娜宣告死讯》局部。这样的脸，这样的气息，画出来了，就画出来了，出自吉兰达约，出自上帝之手。



正对《圣格里高利向圣芬娜宣告死讯》的墙面，是《圣芬娜葬礼》。两面墙之间的下端，是一具长条形棺材，朝向观者的一面配了玻璃，里面躺着真人大小的圣芬娜“遗体”，是19世纪风格的仿真雕塑，穿着真的衣鞋。



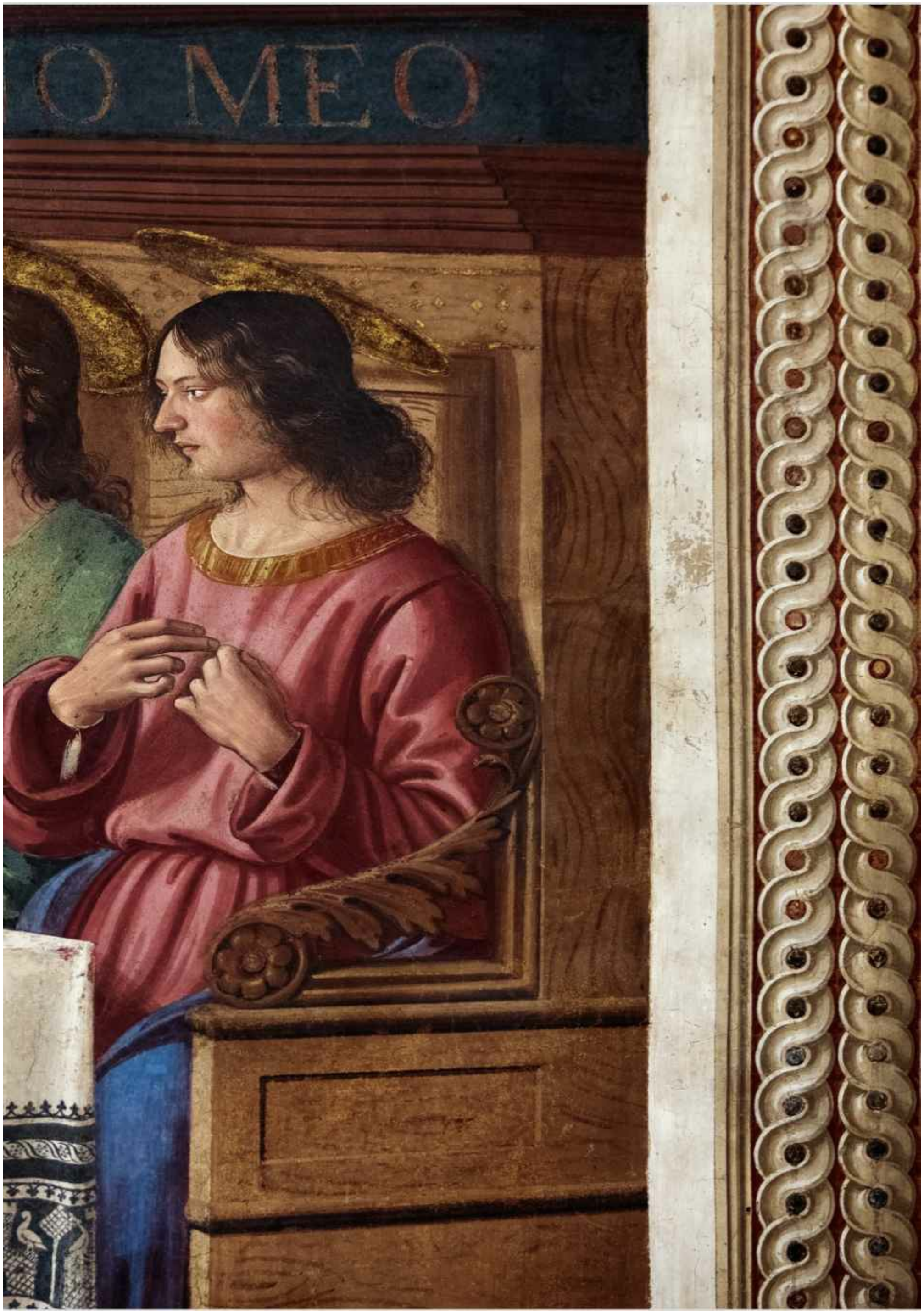
《圣芬娜葬礼》局部。



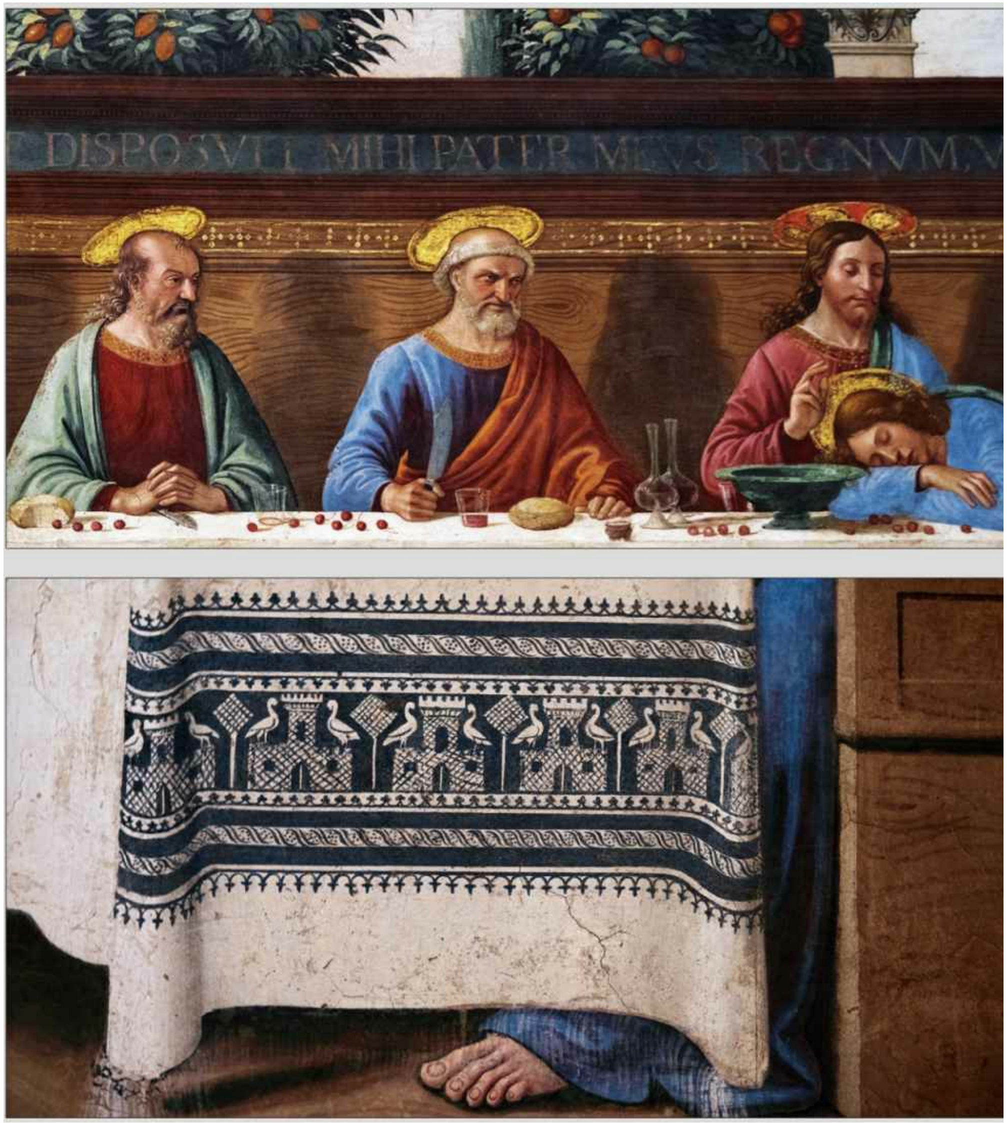
曼坦纳所绘曼托瓦公爵宫婚礼房壁画局部。曼坦纳画的人物，见性格。吉兰达约画的人物，是“样子”。当然，你也能解读为“性格”，譬如上图的皱眉男子。但那是“性格”吗？我愿视为“样子”——绘画的差异就是这么微妙，就有这么微妙。



吉兰达约，《最后的晚餐》，1480年，佛罗伦萨圣马可修道院收藏。我竟忘了说，目前所在的礼品部，正是过去数百年修士用膳的食堂。距圣马可修道院步行五分钟是另一座古老的食堂，现为博物馆，墙上有更壮观的《最后的晚餐》。也就是说，包括达·芬奇作品在内的无数幅《最后的晚餐》，都画在修道院食堂。中古时代，阶梯医院的大壁画下躺着病人，修士与神父们每天用餐的周围也环绕着大壁画。



吉兰达约，《最后的晚餐》局部。画面右侧的这位使徒，眉目英气，如见其人。



吉兰达约，《最后的晚餐》局部。



佛罗伦萨天主圣三大殿萨塞蒂小堂祭坛画，正墙上下三层壁画均为吉兰达约所画。



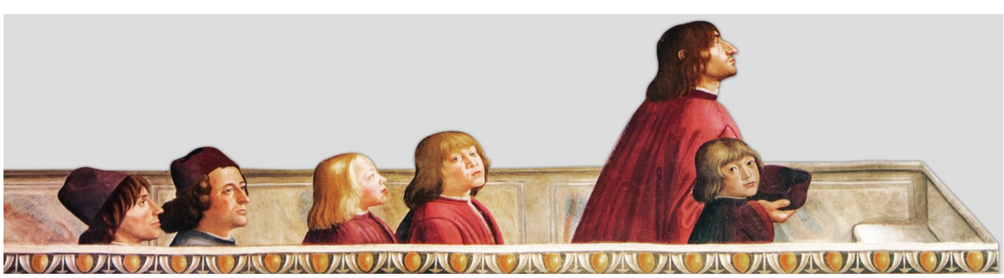
萨塞蒂小堂祭坛画中层《儿童神迹图》，1483—1485年。文艺复兴壁画的上佳布局，大抵均衡、对称。这种横平竖直，并非仅仅出于美学考虑，还有大尺度建筑空间的需求——所有墙面承担多个故事叙述，每一画面的边际均须和另一画接连，或叠加，或转折，务求主次协调、节奏适恰。是故，单一构图中的群像、建筑、背景、物件，不允许大幅度倾斜起伏。中世纪壁画是平面美学，尚不难做到多画配置。透视法出现后，单一画面要求纵深感，出现倾斜线，于是难度陡增。就此看，《儿童神迹图》是为典范。




《儿童神迹图》中我以为最好看的两个局部——左图两位修士的脸（表象的魅力）；右图，注意黄毛小儿身后半张仰面的脸（长条形棺木的平直线，因这张脸而略有起伏）。



位于《儿童神迹图》上方的《圣方济各接到教宗洪诺留三世的命令》。弦月窗的拱形更适合横平竖直的布局。上端纵深处的佣兵廊完美运用透视法，而下端前景，实在是吉兰达约的神来之笔。



看，一个接一个英俊的脑袋，依次而上，进入画面。别说文艺复兴，欧洲数百年绘画罕见如此大胆直率的构图——前景人物安排在最下端，而且带着不断横移的运动感，好像将有更多的人冒出来，进入画面。注意，左起第三位黄毛小儿，是洛伦佐·美第奇的二公子乔万尼，当年不到10岁，1513年成为罗马教皇利奥十世，是拉斐尔的著名恩主。



《女子像》，吉兰达约为《圣母玛利亚生平》人物作的素描。



吉兰达约的两个弟弟亦是画家，《女子像》出自其弟贝内代托·吉兰达约之手。蛋彩画使画面显示了另一卓越的品质。到了他的时代，蛋彩画不再是祭坛画的专属，而渐渐过渡到我们熟悉的油画。那时，尼德兰人的油画已传入意大利。吉兰达约死后六年，进入16世纪——油画的世纪，在意大利开始了。



山城阿西西市政宫拱廊壁画局部。我将这个局部做成手机壁纸，天天看，直到今年5月在山西拍摄北朝墓葬壁画，被水泉梁墓无名工匠迷倒，遂删了此图，换成两个北朝少年的脸，天天看。

无名的工匠

大家别害怕。我请团队不要打灯光，让大家看一座很老很老的小教堂。能看清吗？能看清墙上廊柱上的壁画残片吗？

在第五集《战争与美人》中，我们在斯波莱托城看了老利皮，我在末尾说，山下还有壁画看，说的就是圣乔治马焦雷教堂。它建于11世纪末，相当于北宋时期。那年去火车站途中，顺脚进来，忽然就撞见了文艺复兴的前世。

这些画估计早于乔托时期，也许更早。虽然透着中古绘画的幼稚和威严，但看上去很现代。形状、色彩，大块分割，完全平面，没有纵深，没有故事，没有细节，没有表情。

比起曼坦纳、科萨、吉兰达约，这位工匠简直不会画画，可是鲁奥、马蒂斯、毕加索，就这样画画。重要的是，一两千年前，汉代人、北齐人、隋唐人，早就这样画画。

这位老头斜眼看着我们，又严厉，又慈祥。他手里拿着书，是哪位圣人呢？五官比例肯定是错的，可是看起来对极了。再看白胡子的画法，如果用15世纪的技巧，立刻毫无魅力。

此图圆柱上的这位女子是谁呢，手里也拿着书。脸庞和手的线条多么概括，难道20世纪的莫迪利亚尼受了这幅画影响？那天教堂里一个人也没有，昏暗中，她像个活人。我呆呆地看，几乎爱上她，又有点怕

她。我从没看出蒙娜丽莎的微笑是神秘的，神秘的微笑，在她脸上。

她被文艺复兴抛弃了，独自在黑暗中微笑，没人来看她。乔托从未画出这么动人的脸，究竟谁画了她？

书上、网上，查不到的。他们是一群意大利乡巴佬，中世纪壁画打工仔。意大利全境布满打工仔的无名壁画，那是文艺复兴最肥厚的土壤。公众相信美术史专家钦定的名作，谁相信无名的工匠？可是这位女子神秘地说：相信我，他们把我画得多好啊！

我常想起她，这回又来找她。在我眼里，中世纪壁画是崭新的，只要撞见就拍照，拍了上千张。这次和团队再次找来，大家可能猜到了：我要把最后一集留给无名的工匠。

以我所见，保存最完好的中世纪壁画，在佛罗伦萨南岸的圣米尼亚托大殿。多壮观啊，站满了偶像。我不知道作画的年代，乔托出现前后，13世纪、14世纪仍有大批匠人沿袭拜占庭风格的壁画。

我能说什么呢？说了有什么用！这里安静、正大、堂皇，对岸的佛罗伦萨是文艺复兴的天下。马索利诺和马萨乔看着此岸的画长大，他们厌倦了，要将偶像带入河对岸的人间。现在我们在此岸看看，被文艺复兴抛弃的中世纪壁画，其实多么辉煌。

还要看更古老的壁画吗？还记得建于12世纪的罗马圣克莱门特老教堂吗？穿过有马索利诺的圣凯瑟琳的小礼拜堂，钻进内厅侧门，往下走——这里不是地窖，不是坟墓，而是建于4世纪的教堂残骸。再往下走，是罗马盛期的两座建筑，一座是建于2世纪的密特拉神庙，另一座建于公元前，毁于公元64年的罗马大火。

此图的几块壁画画于11世纪，作者无名，画有名，壁画史书将它们排在最初的页码，内容是圣克莱门特和圣亚历克修斯生平。反正中世纪绘画都是平面的、二维的，就像儿童画。早古的工匠会在一个长方块的空余部分，先后画满想要画的形状——古巴比伦人、古埃及人、敦煌人、宋元人，都用这种方法画画。

和儿童不一样，工匠知道形象的主次，该放哪里，怎样放好看，而且要让人明白。他们不知道将来的乔托和马萨乔要来颠覆他们，在那时，他们绝对是当地最棒的画家。

再看下一层：这块中世纪早期的残片画于9世纪，刚正、流利、粗大的勾线，斩钉截铁，酷似敦煌的北魏壁画。告诉你：7世纪的拜占庭人，12世纪的西班牙人，14世纪的俄罗斯人，都这样画画。

诸位可能要问：这画好吗？好在哪里？这时，我就会想起俄裔美国作家纳博科夫的话。他说：最不该做的事，就是对人解释这件作品有多好。我的办法是，如果你觉得不好，我就头撞墙。

再看这幅拜占庭风格的《圣母玛利亚》，画于8世纪，正当中国的盛唐、中唐。我凑近看，心里一惊，穿越十多个世纪，泥墙裂缝中的玛利亚仍然目光炯炯、笑容灿烂，看着我们，又像神，又像是人。

前面说过，文艺复兴画家会找妻子、情人、母亲做模特，然后画玛利亚，于是有利皮、波提切利、达·芬奇、拉斐尔的不同圣母，但他们再没画出这样一位玛利亚。

为什么呢？就像中国人画菩萨，用的是一个模本，陈陈相因，中世纪只画一位圣母，在工匠心目中，玛利亚就是这样，必须这样。

如今我们看惯了达·芬奇、拉斐尔的圣母，认定中世纪绘画是刻板的、僵硬的，毫无个性。那是难以翻案的定论。可是在干裂的泥巴中，看见吗，玛利亚用她灿烂的笑容，反驳我们。

再看这幅《圣巴多罗买殉难图》。他是勇敢的传教者，公元1世纪远赴印度和亚美尼亚传道，劝服十几座城市的人民信了教，包括国王和王后。可是国王的兄弟憎恨他，拘捕他，剥了他的皮，砍下脑袋。西斯廷教堂的《最后的审判》中画了他，只见他手捧自己的皮，米开朗琪罗还把自己的脸画在他的皮囊上。

这幅画显然画于15世纪，类似乔托画派的风格。那时已有解剖学，但这位乡巴佬还是把比例画错了：四肢太长，圣巴多罗买像匹拉长的瘦

马。可是千万不能改动，不然就破坏了作者神圣的愤怒：他一边画圣者受难，一边就像自己也在挨打。

再一次，这幅“次要”的作品有如后现代绘画：它强悍的形式来自大错特错的比例，来自长腿构成的大交叉斜线，包括破损的边缘。在我看来，它比弗朗切斯卡的《鞭打耶稣》更悲怆、更崇高、更有力量。他对圣者受难的痛，感同身受，而弗朗切斯卡画耶稣，迷恋的是几何律与透视法。

15世纪的大师想要知道更多。乌切洛疯狂研究透视学，波提切利迷恋文学与诗，曼坦纳熟读罗马经典，达·芬奇试图解答一切……这位憨傻的工匠恐怕不识字，他有福了：绘画以更疯狂、更集中的意志，支配他。

还记得吉兰达约画的那位复活的黄毛小儿吗？从吉兰达约画的礼拜堂转过身，走几步，墙面上就是这幅孤零零的受难图。游客看不起它，直接涌向吉兰达约。但吉兰达约的画敌不过这位工匠的力量。那是伟大的力量，近乎疯汉。没一本画册收入这幅画。

其实，从乔托到米开朗琪罗，所有文艺复兴大师仍属于工匠传统。单单是佛罗伦萨天主圣三大殿就有许多无名工匠的壁画。想想看，全意大利该有多少神采飞扬的工匠画。它们并不都在教堂，有时就在大街上。

阿西西市政宫拱廊的拱顶布满装饰画。一位装饰画家，还不够格进教堂。这种用弧线串联图案的形式盛行于文艺复兴，拱廊、穿堂、甬道，随处可见。这位老兄画了许多杂技和动物，在主要图案中忽然画了几棵树，几个人吹笛弹琴，边上有个剥光的家伙吊在树上。

多么轻松、调皮、无所谓，淡蓝色调多么风雅，树枝的画法，简直倪云林。我太喜欢他，截了图，配在手机页面，天天看。据说这条拱廊建于14世纪，图案画于16世纪，那时意大利壁画已开始没落。所谓礼失求诸野，湿壁画的活水和生命力，在十六七世纪流回乡下的工匠。

我不能贬低17世纪。不过请看曼托瓦一座街道小教堂，祭坛上有两幅圣母子，上端的风格已靠近18世纪，下端破损，露出中世纪的老壁画。我知道，大家看惯了上端的圣母。下端呢，如果你不喜欢，看不懂，可别说因为那是无名工匠的画。

在这座小祭坛背后，透露着重要的历史信息：几乎每隔上百年，人们会覆盖早先的壁画墙面，画上新的壁画。同样的情形发生在敦煌，在剥落的唐宋壁画下，有时会露出魏晋与隋代的壁画。

其实，中古风格并不因文艺复兴的兴起而渐渐消失，而是延续到16世纪，因为各地乡村教堂的民众和画工，仍然喜欢从前的样式。在斯波莱托郊外的乡村教堂中，我们发现许多中古风格的无名壁画，创作年代却贯穿整个文艺复兴盛期。

斯波莱托郊外的艾吉镇曾有一位非常活跃的画家，但没有留下姓名，被后世称为“艾吉的大师”。这里的圣弥额尔总领天使教堂，墙上布满历年增添的壁画，有如补丁打补丁，年代从13世纪到16世纪，单是浑身插满利箭的圣塞巴斯蒂安图像就有七幅。

更重要的讯息是什么呢？16世纪中叶，据说罗马教廷发布训令，抹去各地教堂中古时期的大量壁画。为什么有此训令，它被贯彻到什么程度，是个庞大的历史故事，这里不再展开。

直到20世纪，为了找回历史记忆，各地修复师走进教堂，清洗、剥离，许许多多中世纪壁画再度重现。你能相信吗？眼前的无名壁画，大部分是在20世纪50年代前后，再次回到人间。

所以这是20世纪的景观。以现代的眼光看，又以敦煌的眼光看，我以为，文艺复兴壁画好比唐宋，中世纪壁画则好比魏晋。

现在我要问：看了这些无名壁画，你觉得怎样？

春天来了。你看，没有一片叶子、一朵花，说是开错了、不好看，没有。我想说，我所见过的古代工匠画，从敦煌到意大利，没有一幅是劣等的壁画。

亚里士多德说："大自然从不徒劳。"木心跟着这句话，接着说："大自然整个儿徒劳。"这是不易理解的话。可以理解的是：工匠画不是大自然。宋元时代，文人画起来，中国的工匠传统进入黄昏。欧洲是到16世纪、17世纪，工匠传统的气数尚且还在；18世纪工业革命后，渐渐走向没落；到了20世纪，工匠这样一种职业，这样一种人格，全面凋零。

如今说一幅画"匠气"，早已是骂人的话。我要骂回去：滚一边儿歇着吧，20世纪的学院艺术家，到敦煌去，到中世纪，人家要吗？

什么是工匠？工匠就是服务性行业。铁匠、木匠、石匠、泥瓦匠、陶匠、金匠……全心全意，认认真真，按件收钱。顺便一说，半数以上的文艺复兴画家和雕刻家，小时候出身金匠。

展开说，相比20世纪所谓的自由艺术家，大名鼎鼎的乔托、弗朗切斯卡、戈佐里、曼坦纳……哪位不是服务权贵的工匠？马索利诺、马萨乔、安吉利科等等，不过是当年被人叫惯的绰号。幸运的是，在一个艺术获得尊敬的世纪，他们居然以绰号成为名留青史的工匠。

工匠与宗教的关系，是被给定主题；工匠与赞助人的关系，是被给定身份。在文艺复兴时代，艺术与大众的关系没有问题，自由更不是艺术的问题。在我们的时代，以上关系全部改变，甚至消失，连同消失的，是伟大的工匠。

伟大的工匠，天真、聪明、单纯、调皮，大部分没有文化，他们的全部生涯只知道画画。最可怕的事情是什么呢？就是拿性命画画。

人拿时代没有办法。闲话少说，我在意的还是眼界。要命的是，如今正当有史以来最最发达、最最方便的传播时代，翻开书，打开网页，巨量传播的美术史，还是那份势利透顶的老名单。记得斯波莱托的神秘女子吗，她在昏暗中等着我们，有如冤案。

今天，单单每年飞往欧洲观光的中国人，据说600万之多，当然，爱艺术的人不及万分之一。而网络指南以惊人的轻率，拟定名单，驱赶

诸位前往著名景点，匆匆拍照。此外，数以万计的作品无人问津，走到跟前你也未必动容，因为你相信网络上的名单。

这份名单，显然来自美术史家代代相沿的结论。我不能说它是错的，但是，在我们这个网络时代、美术馆时代、旅游时代，我看见公众的趣味和眼光，会因此变得更狭窄、更片面，而且，更固定。

我不是美术史家，不能重写历史。我也没有足够的权威，无法让大家相信，为什么我不看达·芬奇，却在破教堂寻找无名的工匠。倘若能得到版权——假定无名工匠也有版权的话——我愿自费出本画册，里面全是无名的壁画。

你也许会问：文艺复兴有无数雕刻，为什么不讲？我只能说，本季主题是湿壁画，实在顾不过来。念在终生苦恼的米开朗琪罗，讲个小故事，也算总结：为什么文艺复兴能够那么伟大？千言万语，只为那是意大利全民上下，最最在乎艺术、崇拜艺术的时代。

你会说，难道现代人不热衷艺术吗？是的，没错，不过在空前多样的艺术盛会背后，你知道，现代人顶顶兴奋的是钱。

回到1504年，米开朗琪罗完成巨作《大卫》。佛罗伦萨市政厅几轮投票，投票者据说包括达·芬奇和波提切利。最后，大家依从他的坚持，放在维奇奥宫门前。多大的工程呢？40个工人，花了4天，推翻沿途挡道的若干墙壁，终于运到宫门前，又折腾21天，这座庞然大物总算安放妥当。

1527年，在又一场驱逐美第奇家族的暴动中，一把椅子飞出窗户，撞断了大卫的左臂。当年16岁的瓦萨里和另一位少年收存了断臂，之后由美第奇家族重新安装。今天，光溜溜的大卫全身看不出断痕。1991年，有位疯汉当场砸碎了大卫的脚趾，现在看，也被修复得完美无瑕。

《大卫》原件在维奇奥宫正门口，风吹雨淋，站了多久呢？369年。1873年，被市政府隆重运到佛罗伦萨美术学院美术馆供着，成为整个文艺复兴的崇高象征。你要看，就去美术馆排长队。如今维奇奥宫门

前仍然站着一尊大卫，那是同比尺寸的复制品。

收工了。最后我要说什么呢？我要说，高高在上的大壁画，几百年来，只有三种人能够登高平视。哪三种人呢？画家本人，壁画修复师，还有，被特许的摄影师。

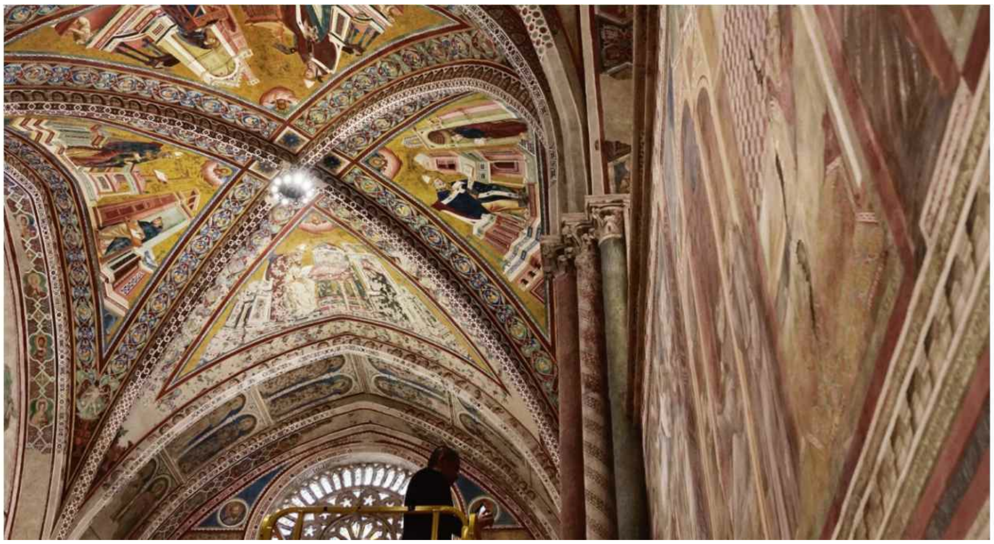
这次，我也获准爬上梯子了，有一次甚至是升降机，终于贴近、平视部分大壁画！

宗教年代，为了威慑与教化，所有壁画就像教堂的空间设计一样，尽可能高上去，高上去，作为宏大的图像，必须仰望，只能仰望。一个又一个世纪过去了，绘画本身的魅力被远距离视线隔开了，推远了，模糊了。

可是想想吧，当你从十厘米距离，甚至更近，凝视乔托、科萨、马索利诺，第一次，他们的全部微妙、神奇、雄辩，就在眼前。那一瞬，就像沉睡的人，古老的壁画在你跟前当面醒来，你能听到画家的心跳，你面对他的灵魂。

这是我一辈子顶顶奢侈的瞬间，完全独享，绝对自私。当我下了梯子，我知道，不可能再有另一次了。说实话吧：我折腾《局部》第三季，可能只是为了登上梯子的那一瞬，不是为了大家。

2019年5月22日



真的，我折腾《局部》第三季，就为了登上梯子的一瞬，不是为了大家。



斯波莱托城圣乔治马焦雷教堂祭坛上的中世纪壁画，12—13世纪。



圣乔治马焦雷教堂祭坛右侧墙柱边的白胡子老圣人。



圣乔治马焦雷教堂圆柱上的女子，她是哪位圣人？手里捏着哪本书？为什么有资格被画在柱上？描绘她的“他”，是谁？现在《局部》第三季播出了，许多中国观众——据说数以万计——看见了“她”，“知道”了“他”。他俩仍在黑暗中，但从此不再默默无闻。



佛罗伦萨南岸圣米尼亚托大殿前厅的中世纪壁画。当然，14世纪后，文艺复兴壁画大幅度超越了这些画。现在，21世纪，是时候回头重新看看他们了：不仅

仅是美丽，更是形式与色谱构成的灿烂威严。就这一层看，日后弗朗切斯卡的威严，根植于中世纪性格。他小时候一定饱看中世纪壁画。



圣米尼亚托大殿前厅的中世纪壁画。左侧两幅无疑画在中世纪，右侧那幅应该不会晚于15世纪。三幅并列，多好看啊。试想，去除右侧的白胡子老头，或者去除左侧的两幅，这面墙会像现在这般好看吗？我真想知道，什么人，在什么时候，起于什么念头，紧挨着两幅中世纪壁画，添加了拱门和老头。周围的砖墙上原先一定还有壁画，现在全没了。



左：《亚速海的奇迹》。中：《圣克莱门特和西西尼乌斯》。右：《圣西里尔与圣美多德兄弟将圣克莱门特遗物带回罗马》。罗马圣克莱门特老教堂地下室11世纪的墙面画著名，作者却无名。他们不知道将来的乔托和马索利诺会领着

一大帮文艺复兴人来颠覆他们，那时，他们绝对是当地最棒的画家。

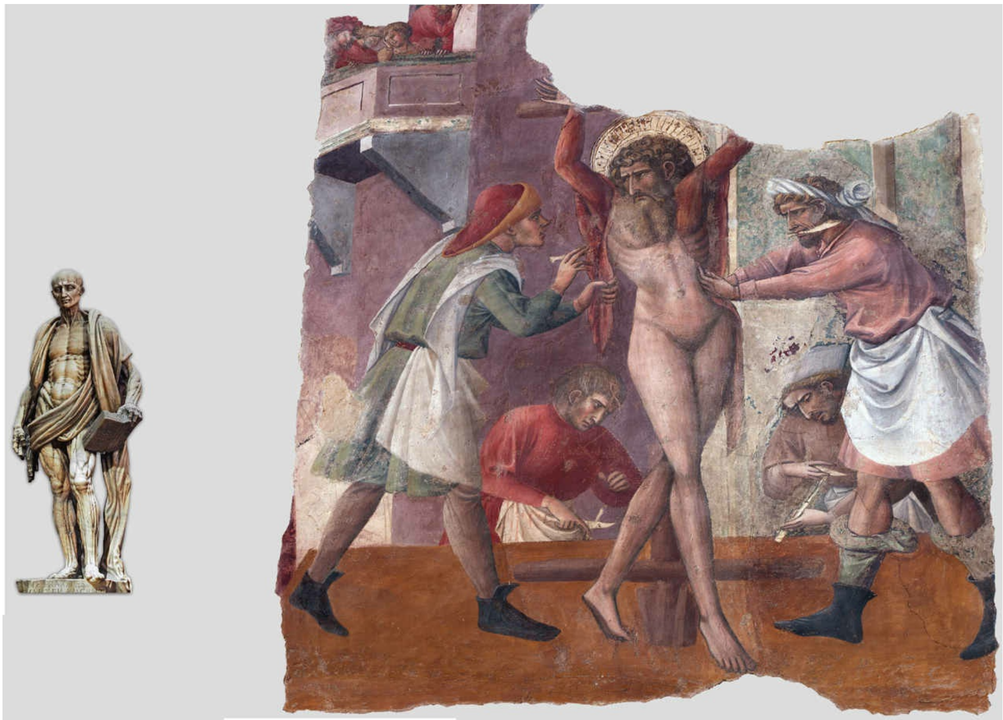


罗马圣克莱门特老教堂地下室9世纪的壁画《耶稣在灵薄狱》。2017年冬，我站在这堵破墙前，哪想到两年后会再来，而且讲述它，而且播出了。但我其实不知道怎样形容它们——没有人，没有资料，没有知识帮助我——如果你觉得不好，真的，我只能头撞墙，撞向两位修士背后的破墙。



罗马圣克莱门特老教堂地下室8世纪的壁画《圣母玛利亚》。1200多年前的泥巴。我在伊斯坦布尔圣索菲亚大教堂，看过好几幅拜占庭时代的圣母镶嵌画，无法形容。我们被写实绘画套牢了，再不能想象，比如人脸，脸的神情，还能是别种画法。这张画在泥巴上的脸，是我见过最可怕、最迷人的玛利亚。





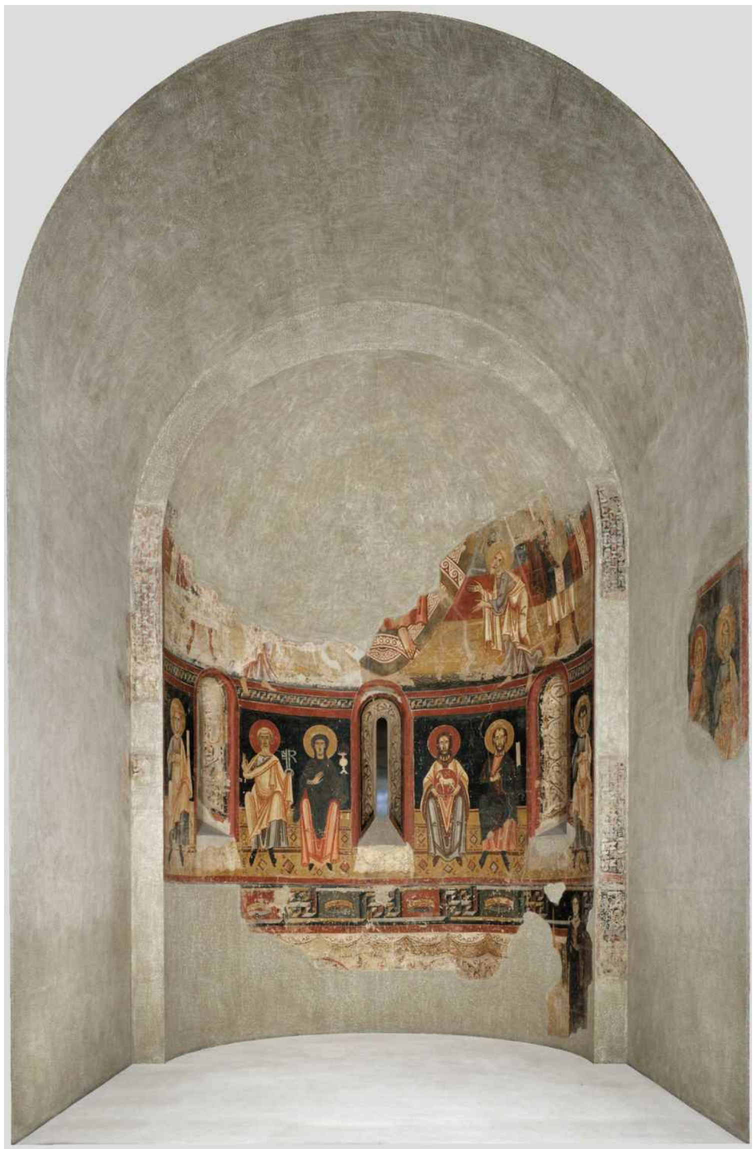
左：马可·阿格拉特，《被剥皮的圣巴多罗买像》，1562年，米兰大教堂收藏。右：乔万尼·德尔·蓬特，《圣巴多罗买殉难图》，15世纪，佛罗伦萨天主圣三大殿收藏。我注意了，没人抬头看这幅画。梦茜在影像中引用了好几件同一主题的作品，左图的雕像是其中之一。圣人披着自己的皮，周身只剩筋肉，正确的解剖学已吞没艺术，论精神性，论力量，远不如无名的壁画。


POTIVS SIC
QVA NO AVSVS
MARCELLVS
TVTVS SEN
VBERNATOR





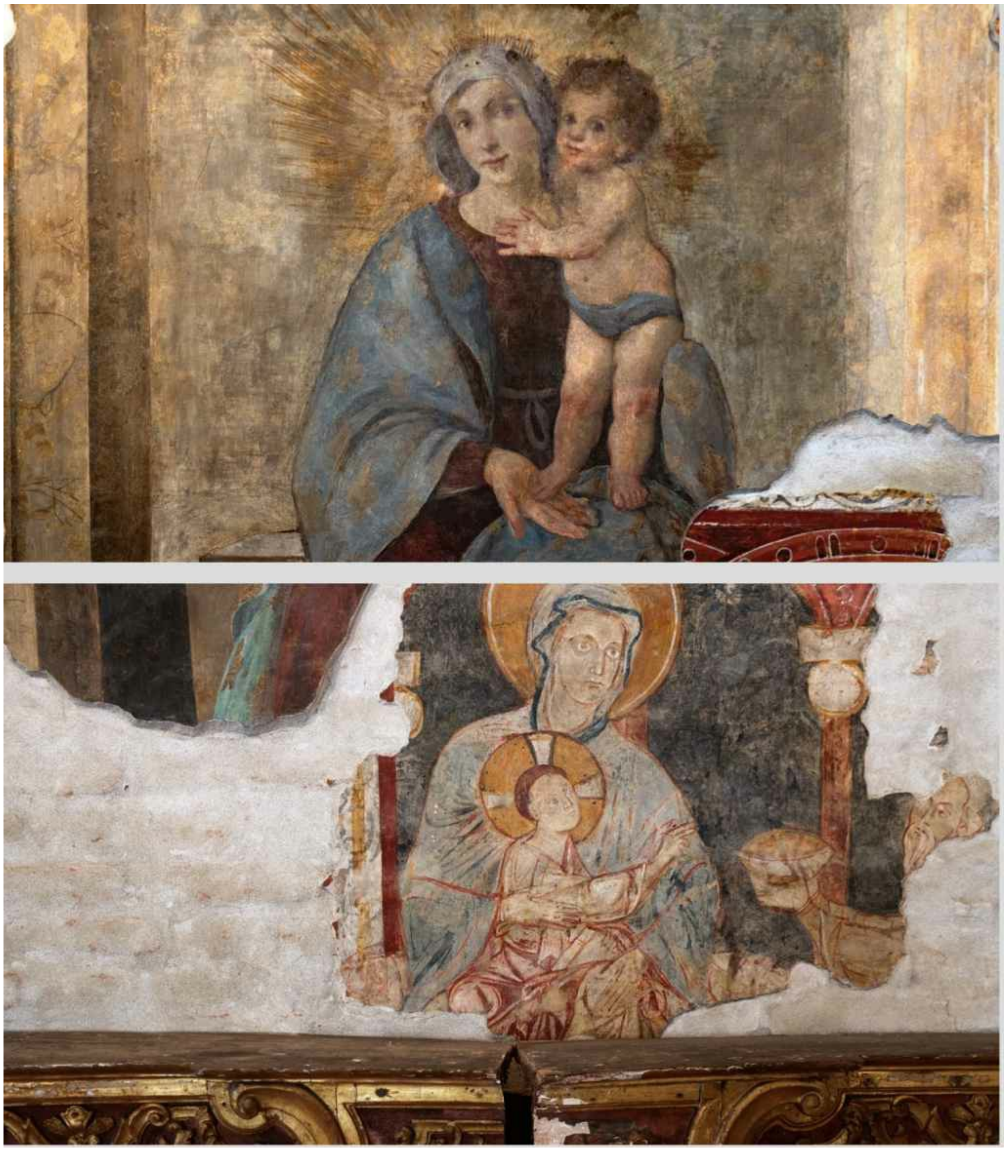
那天到达阿西西市政广场后，发现市政宫拱廊口排满阶梯式的临时看台，遮没拱廊，无法拍摄。逮住一位路过的家伙问：“看台搭了干吗？几时拆除？”他说三天后是“中世纪节”大游行。哎呀！我们只待两天，看不成了。忽然这家伙从怀里掏出一支中世纪短笛，嘟嘟吹起来，命令我们跟他舞一圈。好吧，就在这拱顶图案的下方，我们跟着他的舞步和笛声，一个挨一个，转了几圈。



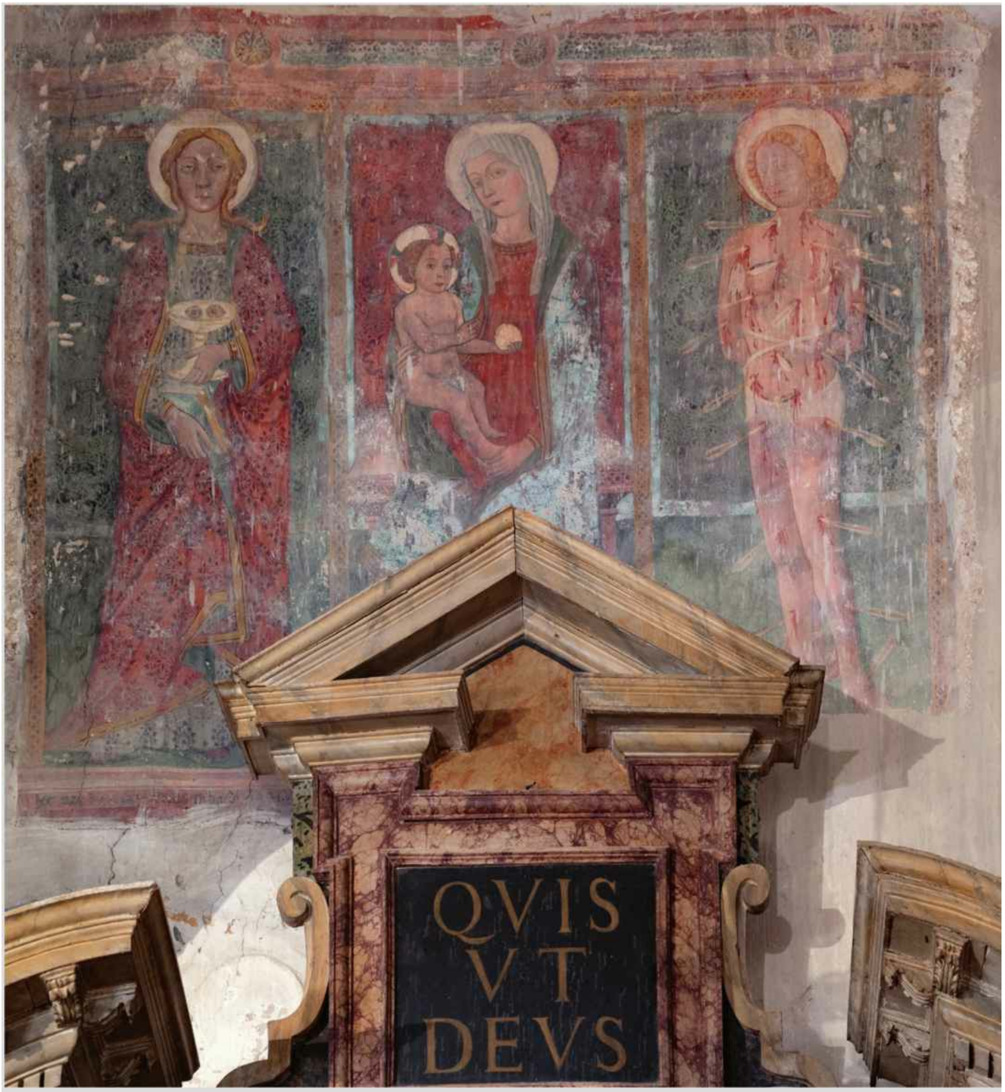
西班牙加泰罗尼亚地区的中世纪修道院壁画。中世纪后，西班牙未发生意大利式的大规模文艺复兴，中古壁画因此未被后世覆盖，而意大利则有大量中世纪壁画被涂抹了。



曼托瓦街道教堂的小祭坛。请注意，祭坛中央，17世纪的圣母子壁画层之下，露出了13世纪的圣母子壁画残迹。



上：曼托瓦街道教堂祭坛上部的17世纪圣母子。下：上部壁画剥落后露出的13世纪圣母子。当然，诸位看惯了上部的风格，未必能接受下端的画。



斯波莱托郊外艾吉镇圣弥额尔总领天使教堂壁画局部，画于15世纪。据当地学者介绍，迟至15世纪，即文艺复兴壁画盛世，乡村农民并不习惯新壁画，仍普遍钟爱中世纪风格。



圣弥额尔总领天使教堂壁画一瞥。据当地老学者詹皮耶罗·切卡利——我好喜欢这个老头子，活脱脱是薄伽丘《十日谈》里走来的人物——说，村里有位活跃的画家画了教堂中的部分壁画，后人称他为“艾吉的大师”。

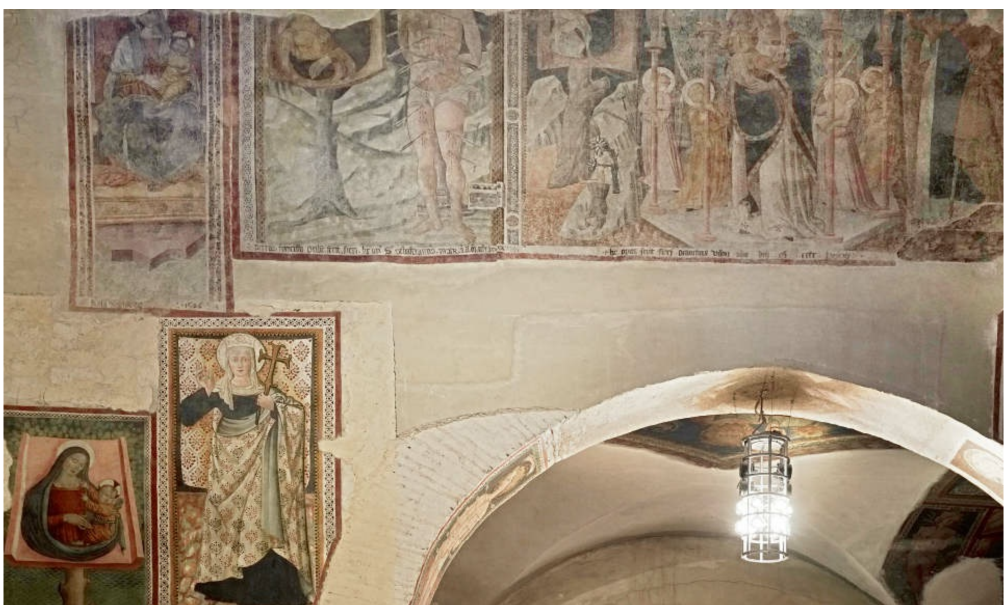


艾吉镇近旁另一座乡村教堂的壁画局部。

请注意墙上分布的凿眼。16世纪中叶，教廷下令抹掉各地的中世纪壁画，确认抹掉的墙面必须凿眼，以便涂抹者识别——400多年后，据说，从1950年起，意大利人开始大规模寻找抹去的壁画，剥离涂层，中世纪壁画重新显现了。诸位日后寻访而来，见到有凿眼的墙面，便知那是重回人间的壁画。



再回圣弥额尔总领天使教堂的墙面，这面墙没有凿眼，是幸存的壁画。画得多么乡气、开心、得意，这是“主流”艺术“化外”之地的憨人画家所共有的气质。我已看见他红扑扑的脖子，爬在脚手架上画画。



圣弥额尔总领天使教堂内部。这样的砖墙、拱廊，乡村的照明，阴影中停着本村大师的壁画，亲切动人。不远处斯波莱托山顶上，是老利皮宏伟的壁画；山下的乡野，是艾吉大师的壁画。



艾吉镇圣弥额尔总领天使教堂内部。我不确定哪几面墙为艾吉大师所画，过去数百年，显然村里有几代“大师”。我最喜欢这幅三角形图，图中的耶稣和天使好像就是本村人，如叔如伯，如秀美村姑。艾吉的大师永远别想画成利皮父子那样，利皮父子永远别想画成艾吉大师这样。此行看多了壮丽宏伟的名教堂，那天黄昏，那天夜里，我们在艾吉教堂的停留令人难忘。拍摄时，詹皮耶罗·切卡利特意把曹一剑叫到小房间，一件件给他看自己收藏的玩意儿——诸位如果看了这一集，应已认识他。





不必去艾吉镇，就在斯波莱托山顶教堂老利皮壁画包围的主祭坛左侧，有道铁门，开门进去，几堵破墙直达房顶。它是12世纪该教堂建筑的前身，斑驳的墙体上，布满中古壁画。谁画的呢？比艾吉大师的资格老得多啊。



阿雷佐城圣方济各教堂（弗朗切斯卡《真十字架传奇》所在地）前厅墙面，留着好几块残破的小壁画。2013年来这里，还没走到弗朗切斯卡那边，就被这几块小墙惊着了。为什么惊着呢？这画好吗？我没法子告诉诸位，我只能说，每次见到这样的画，万念俱灰。









接着看对面一堵墙，凹进去，是小小的帕多瓦的圣安东尼礼拜堂，供着这组壁画（上图，1480年）。前两次来，铁栅栏关着，这回被允许进去，爬上梯子，狠狠看了半小时。全图六个画面，左边图是其中两幅。那匹傻驴为什么前腿跪下？那群人瞧着一个人用刀子剖开躺着的人，又怎么啦？——完了：前面痛说马索利诺如何天真，这位老兄的天真，更憨朴，更不可及啊！



这幅图是前面圣安东尼礼拜堂顶端的《圣母访亲》，此画成于1480年。当时，

弗朗切斯卡、戈佐里、科萨、吉兰达约，都在画画，名满各地。这位老兄无名，显然只能得到次要的订件。可是这幅《圣母访亲》的构成与气格，多么典雅，但没有一位美术史家说起他。



2019年5月22日全部拍摄结束，团队合影。左起：摄影助理张荣津、摄影王玥、我、导演梦茜、制片庄心源、摄影胡朝京、摄影杜元闯、录音李硕。将近50天，这帮来历不明的家伙在意大利各城镇大街小巷游荡，寻找人车较少的旮旯，架机、拍摄、录音。十多天后，众人到底扛不住天天啃面包，小杜在费拉拉买了烤肉铁板，小庄负责采购肉蛋菜蔬，我们分别在斯波莱托和罗马驻地烤肉煎蛋熬汤，然后各自站着，狼吞虎咽。他们在佛罗伦萨的住所是圣马可修道院这两根柱子的楼上，一排僻静的修士房间，每天睡五六个小时，有时天没亮就起身，找景点，拍空镜。白天，当他们四处乱窜时，我偷偷跟在后面用手机拍。



北齐娄睿墓壁画《鞍马游骑图》局部。

2019年4月上旬赴意大利拍摄后，总觉得第十二集结尾部分不好。途中重写，于5月9日在罗马拍摄了，但仍不满意。5月19日在伦巴第拍完马索利诺部分，回到佛罗伦萨，众人大累，静养两天。5月22日是拍摄的最后一天，上午忽然写成合适的结尾，获导演首肯，当天傍午在圣马可修道院后院讲述并拍摄。是故，本集文案日期标明5月22日。2020年1月8日，本季刚上线，看到山西博物院北朝壁画大展广告，18日即与团队摄影师前往，回京写成本集结尾的结尾。

好！告别了意大利，请诸位别走开
就在我们的节目将要上线时
千载难逢的机会出现了
山西博物院推出北朝壁画大展
我赶紧跑去瞻拜

北朝，公元6世纪
早15世纪文艺复兴900多年
其中有仪仗图、狩猎图、升仙图
九原岗壁画的资源来自汉文化
古老的传说、《山海经》
雷公啊，风伯啊，上天入海
珍禽异兽，遍布人间

至于勇猛的弓箭手驰骋狩猎
受惊的战马当场拉出屎来
多么生猛、灵动、神采奕奕
要论兴高采烈
要论飞扬跋扈
这群无名的北朝天才
空前绝后、独步世界

注意，意大利壁画的《圣经》故事
敦煌壁画的佛教故事
画给俗世的活人看
汉朝、北朝、唐朝的墓室壁画
画给升天的死者

早于北朝的东晋诗人陶渊明写道
“幽室一已闭，千年不复朝”
意思是，墓门关上，一片漆黑
想想看吧
1400多年来
没人看过这批伟大的壁画

1979年，娄睿墓壁画出土
2000年，徐显秀墓壁画出土
2008年，水泉梁墓壁画出土
2013年，九原岗墓壁画出土

现在，听见吗
我们的北朝师傅冲着《局部》第三季
齐声大叫
除了拜占庭、意大利、西班牙
除了敦煌、云冈、麦积山
还有我，还有我！

2020年1月20日



北齐娄睿墓壁画《鞍马引导图》局部。



北齐娄睿墓壁画《鞍马引导图》局部。



九原岗北朝墓壁画《狩猎图》局部。



九原岗北朝墓壁画《狩猎图》局部。



九原岗北朝墓壁画《升仙图》局部。





九原岗北朝墓壁画《升仙图》局部（两幅）。



九原岗北朝墓壁画《门楼图》局部。

理
想
国

imaginist

想象另一种可能

社科 · 文学 · 艺术

微博：@ 理想国 imaginist

转载 / 合作：微信 imaginist2010

看理想
vistopia
看见另一种可能

理
想
国
imaginist
想象另一种可能

ISBN 978-7-5477-3830-6
9 787547 738306 >
定价：138.00元